المكتبة الثقافية

٣٨

طاغور
شاعر الحب والسلام

الدكتور شكري محمد عياد

أول يونيه ١٩٦١

المكتبة الثقافية

- اول مجموعة من نوعهـــا تحقق اشتراكية الثقافة .
- تيسر لكل قارىء ان يقيم فى بيته مكتبـة جامعة تحوى جميع الوان المعـــرفة باقلام اساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . فى اوله وفى منتصفه

الكتاب القادم

قضية الجلاء عن مصر

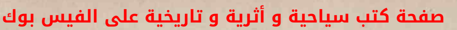
بين سنتى ١٨٨٢ — ١٩٠٧

للدكتور عبد العزيز رفاعى

١٥ يونيه ١٩٦١

الثمن ٢ م

دار القلم بالقاهرة



https://www.facebook.com/AhmedMa٣touk/



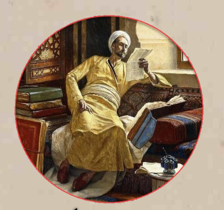


قناة الكتاب المسموع



الكتاب
المسموع

صفحة كتب سياحية و أثرية و تاريخية
على الفيس بوك



مصر - ثقافة

المكتبة الثقافية
٣٨

طاغور
شاعر الحب والسلام

الدكتور شكري محمد عياد

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الإدارة العامة للثقافة

اول يونية ١٩٦١



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

مقدمة

هذا الكتاب الصغير الذى يصدر بمناسبة الذكرى المئوية لمولد طاغور ، هو تحية للشاعر الذى وهب حياته لرسالة الحب والسلام ، ولكنه يطمح أيضاً إلى أن يكون دراسة .

لقد عاش طاغور ثمانين سنة، وبدأ يكتب قبل أن يتم العشرين ولم يتوقف عن الكتابة إلى أن مات . ففى حياته ستون عاماً من الإنتاج الأدبى المتصل . وقد مارس كل الفنون الأدبية الهامة : الشعر والمسرحية والرواية والأقصوصة . ولم يكن أديباً فحسب ، بل كان مع ذلك مربياً أنشأ مدرسة وأدارها ليطبق نظريته فى التربية ، وكان وطنياً شارك فى الأحداث الهامة التى مرت بها بلاده فى تلك الحقبة الطويلة ، وعده كثير من الناس فيلسوفا لأنه كان مفكراً له نظرة متكاملة إلى الحياة .

فكيف تطمح مثل هذه الرسالة الصغيرة إلى أن تكون دراسة لإنسان بلغت حياته من السعة والخصب وتعدد الجوانب هذا المبلغ ؟

إنها تحاول أن تعرض طاغور من خلال بعض أعماله الفنية

الكبرى التى تعبر عن الأفكار الأساسية فى سائر أعماله الأخرى.
وهى وإن اتخذت شكل السيرة التى تبدأ من المولد وتنتهى عند الوفاة ، فقد حاولت أن تكون سيرة أفكار أكثر من سيرة أحداث .
والهدف من ذلك أكثر من أن يخرج القارئ بصورة مكتملة — على صغرها — للشاعر الإنسانى العظيم . إن الهدف هو أن يحب القارئ هذه الصورة ، ويتطلع إلى استكمال خطوطها وألوانها . ولئن أصابت هذه الرسالة الصغيرة ذلك الهدف الكبير ، إنها إذن لجديرة بأن تحمل اسم شاعر الحب والسلام ، الذى وسع قلبه العالم كله .

شكرى محمد عياد

فتى البنغال



البنغال فى أواسط القرن التاسع عشر ...

وفرة فى الطبيعة ، ووفرة فى الناس ، ووفرة فى الآلهة ، وفقر فى الأموال .

كانت الهند فى العصور الوسطى مضرب الأمثال فى ثروتها ، وكان اكتشاف طريق مفتوح إلى هذه الثروة هو ما حفز ملاحى البرتغال والأسبان إلى الدوران حول العالم ، حتى اكتشفوا عالماً جديداً فى الطريق . كانت البنغال « مخزن غلال »

لشعوب العالم ، وكانت المدن الصناعية مثل دكا ومرشد آباد تصدر إلى العالم الغربى المنسوجات القطنية والحريرية والزجاج والخزف والحديد ، وقد وصف « كلايف » مبعوث شركة الهند الشرقية البريطانية مدينة مرشدآباد فقال إنها : «تعادل فى اتساعها وكثرة سكانها ووفرة ثرواتها مدينة لندن » . وكان فى الهند نظام اجتماعى مستقر فى القرى والمدن .

ولكن الهند ، كغيرها من بلاد الشرق ، كانت تفتقد شيئاً .

كانت تفتقد ذلك الإيمان المطلق بالعقل ، وتلك الرغبة المشتعلة فى الكسب ، والقوة ، والاستيلاء . ولذلك كانت تعيش فى هدوء أقرب إلى النعاس .

وصحت الهند على أفظع كابوس استعمارى رآه الشرق .

صحت على فئة من المغامرين جاءوها من جزيرة نائية وراء البحار باسم التجارة وفى أول الأمر لم ير الهنود بالتجارة بأساً . فقد كان التجار العرب والمسلمون منذ أقدم العصور يجوبون العالم ويزيدون فى سعادة أهله . ولكن هؤلاء « التجار » القادمين من وراء البحار كانوا طرازاً آخر من الناس ، فقد كانت تلتهمهم رغبة الكسب والاستيلاء التى لم يتخيل الهنود أن لها كل هذا السلطان على الناس ، ولم يكن يردهم وازع من خلق أو ضمير ، فقد كان من هؤلاء التجار من يمارسون القرصنة فعلا

إلى جانب التجارة ، وكان هم مغامرى « شركة الهند الشرقية » التى حصلت من التاج البريطانى على احتكار التجارة مع هذا القطر الغنى ، كان همّ هؤلاء المغامرين أن يحصلوا على أكثر مايمكن من ثروات الهند ، بأقل ما يمكن من المال .

وكانت طريقتهم فى المساومة هى القوة المسلحة .

وفى سنة ١٧٥٧ حدثت موقعة « بلاسى» بين قوات شركة الهند الشرقية وقوات سلطان الهند وأمير البنغال ، ورشا الإنجليز أحد القواد الهنود فضمن لهم النصر ، واستتبت للشركة السلطة فى البنغال ، ثم فى سائر أقاليم الهند .

وفى سنة ١٧٦٢ ـ أى بعد ذلك بخمس سنوات ـ شكا نوّاب البنغال ـ أى أميرها ـ إلى الشركة من معاملة وكلائها فقال :

« إنهم يستولون بالقوة على البضائع والسلع من الفلاحين والتجار وغيرهم لقاء ربع قيمتها ، ويجبرون الفلاحين وغيرهم بطرق العنف والقهر على أن يدفعوا خمس روبيات فى بضائع لا تساوى أكثر من روبية واحدة . »

وهكذا كانت ثروة القارة الهندية تنتقل بالنهب الصريح إلى الجزر البريطانية .

وليس هنا مجال تفصيل الفظائع التى ارتكبها الاستعمار البريطانى فى الهند ، ولا أطوار هذا الاستعمار . وإنما نريد أن

نرسم صورة للبيئة المادية والفكرية التى نشأ فيها شاعرنا رابندرانات طاغور .

ولذلك نتجاوز هذه الأحداث الهامة إلى سيرة رجل ذى شان كبير فى تاريخ الهند الحديث . هذا الرجل هو راموهان راى (١٧٧٢ — ١٨٣٣) الذى يعد أبا الإصلاح الدينى والاجتماعى والسياسى فى البنغال . إن سيرة هذا الرجل أشبه بمزيج هندى من على مبارك ومحمد عبده ، تتمثل فيه صحوة الهند على ذلك الكابوس الاستعمارى الرهيب ، وتفكيرها فى أصل الداء وطريقة العلاج . فقد أتقن راموهان راى فى شبابه اللغات البنغالية والفارسية والعربية والسنسكريتية ، وألف كتباً بالعربية والفارسية ، ثم أتقن اللغة الإنجليزية حتى كتب بها ، ودافع عن حرية الصحافة ، ودعا إلى الأخذ بالتعليم الحديث،أى إلى تعلم علوم الغرب وفنونه ، لأنه رأى — كغيره من مصلحى الشرق فى هذه الفترة — أن طريق الخلاص هو فى اقتباس أفضل ماجاءت به المدنية الغربية مع المحافظة على التراث الصحيح لحضارة الشرق . ولكن الجهد الأكبر الذى نذر له نفسه كان فى تنقية العقيدة الهندوسية من بدع العصور المتأخرة والعودة بها إلى منابعها الأولى . فالدين فى الشرق ولا سيما الهند هو قوام الحياة كلها . وقد كانت الصدمة الشديدة التى لقيها شعب الهند

على يد الاستعمار البريطانى داعية إلى أن يتجه المفكرون الهنود إلى الإصلاح الدينى أول مايتجهون ، لأن إصلاح الدين معناه عندهم إصلاح نظرة الشعب إلى الحياة ومسلكه فيها ، ولم يكن ثمة سبيل إلى مناهضة الاستعمار إذا بقيت نظرة الشعب إلى الحياة فاسدة ، ومسلكه فيها خاطئاً .

والديانة الهندوسية من أقدم ديانات العالم ، فكتبها المقدسة الأولى ، « الفيدات » ، ترجع إلى ألف وخمسمائة سنة قبل الميلاد ، وقد مرت بمراحل كثيرة ، ووسعت مبادئ متناقضة ، ومع أنها رأت منذ البدء روحاً واحداً يهيمن على كل شىء ، فإنها لم تقم قط بعمل ثورى نحو الآلهة القديمة الكثيرة ، فظلت هذه الآلهة تعبد وتقدم لها القرابين ، وكان منها مايرمز إلى قسوة الطبيعة ، كالإلهة « كالى » إلهة الهلاك والدمار — وكان منها ما يرجع إلى أقدم العبادات الطوطمية ، كآلهة القرى التى كان بعضها يصور بصورة الحيوانات .

ولم تكن الديانة الهندوسية تقتصر على عبادة الأصنام ، بل كانت تحتوى على عادات فظيعة ، كعادة حرق الأرامل مع أزواجهن المتوفين ، التى بقيت إلى القرن التاسع عشر ، وعلى مبادئ شديدة الخطر فى تكييف سلوك الإنسان .

فمنها المبدأ الحلولى المفرط الذى يكاد يزيل الحدود بين الخير

والشر . وهناك قصص تروى حول تأثير هذا المبدأ فى سلوك الرجل الهندى ، من أعجبها قصة ذلك الشيخ الهندى الذى قال لجندى إنجليزى وهو يطعنه بسنان بندقيته: « وأنت أيضاً هو » ومن هذه المبادىء مبدأ الطبقات الذى يجعل الناس طوائف أطهاراً وأنجاساً ، ويقطع وشائج القرابة الإنسانية بين أبناء الوطن الواحد

ومن المبادىء الهندوسية أن الحياة المثلى هى الوصول إلى حالة من الاستغراق تنكر كل حركة فى الحياة ، حتى يتحد المرء بالمطلق الذى لا يتغير ، والذى هو فوق الخير والشر وهذا هو ما يسعى إليه فقراء الهنود بعباداتهم المضنية ، فهدفهم الأسمى هو « النرفانا » أى فناء الذات الإنسانية فى براها ، وانقطاعها عن العالم ، وتجردها من كافة العواطف الإنسانية .

وأخطر من هذا كله أن الديانة الهندوسية مع كثرة مالها من الكتب المقدسة لا تميز من بين هذه الكتب قانوناً عاماً هو أصل الديانة . ومن هنا وجد عندهم نوع من الكتب الدينية التى يؤمن بها عامة الشعب ، مع أنها تنطوى على أفكار مفحشة ، وهى التى تسمى « البورانات » .

لم يخف على « راموهان راى » أثر هذه العقائد كلها فى إفساد روح الشعب وإضعاف حيويته ، فوجه همه الأكبر إلى مقاومة الخرافات والبدع الضارة ، ومهاجمة ما انحرف إليه

البراهمة من عبادة الأوثان ، مؤكداً أن ذلك كله مخالف لتعاليم كتبهم الأولى التى يدّعون توقيرها وطاعتها . وكانت كتابات راموهان راى الأولى بالعربية والفارسية تدل — كما أشار مؤرخوه الهنود — على تأثر واضح بمذهب الاعتزال عند المسلمين ، ومعلوم أن المعتزلة كانوا أشد الفرق الإسلامية إيمانا بالعقل ، وتأكيداً لإرادة الإنسان ، وتفلسفاً فى العقيدة حتى وصلوا إلى تأويل صفات الله من العلم والقدرة والرحمة .. الخ . بحيث لا يقع فى وهم واهم أن لله سبحانه وتعالى شريكا فى الملك ، كما كان اليونان القدماء يتصورون ـ مثلا ـ أن هناك إلهاً للحكمة وإلهة للشعر وإلهاً للحرب ... الخ وهكذا أراد راموهان راى أن يرد الديانة الهندوسية التى وسعت آلهة كثيرة إلى التوحيد النقى والتنزيه المطلق . على أنه لم يخرج على الديانة الهندوسية ، بل عد هذه الأصول هى الأصول الحقة للديانة الهندوسية ولغيرها من الديانات أيضاً ، وأسس جمعية إصلاحية دينية انضوى تحت لوائها جميع أنصار التقدم فى البلاد ، وهى جمعية « براهما ساماج » .

وكان من هؤلاء « دفند رانات طاغور » والد شاعرنا رابندرانات ، الذى خلف راموهان راى فى رئاسة الجمعية . وكان

من أسرة ذات مكانة وثراء ، تولى رجالها مناصب هامة فى ظل الأمراء المسلمين — ولقب الأسرة فى البنغالية «تها كور» ومعناه السيد أو المولى — إلا أن صلتهم بالأمراء المسلمين جعلت الهندوس المحافظين يعدونهم مارقين . وقد حمل دڤندرانات لواء الوحدانية والتنزيه ، بل مضى فى ذلك إلى أبعد مما ذهب إليه راموهان راى فأنكر كثيراً من العقائد التى جاءت فى كتب الديانة الهندوسية الأولى ، كتب « الڤيدا » و « الأوپانيشاد » وفى ذلك يقول :

« إن كتب (الأوپانيشاد) لا تفى بكل حاجاتنا ولا تملأ قلوبنا . أين نجد الشريعة فى أساس البرهمية؟ لقد وصلتُ إلى أن الأساس الصحيح هو القلب النقى الذى يملؤه نور المعرفة البديهية . إن سلطان براهما هو فى القلب النقى وحده ... ولا يمكننا أن نقبل من نصوص الأوپانيشاد إلا ما يقبله القلب ، أما مالا يقبله القلب فلا يمكننا قبوله . »

وكتب عن مبدأ «النيرڤانا» الذى جاء فى كتب الأوپانيشاد:

« عندما رأيت فى كتب الأوپانيشاد أن عبادة براهما تؤدى إلى النيرڤانا انزعجت نفسى . — تقول الأوپانيشاد : « كل الأفعال ومعها النفس الحساسة كلها تصبح واحداً فى براهما .. » إن كان معنى ذلك أن النفس الحساسة تفقد وعيها المنفصل فإن ذلك

لا يكون علامة خلاص بل علامة فناء مخيف . . . إن الخلاص عن طريق النيرڤانا كما تبشر الأوبانيشاد لم يجد مكاناً فى قلبى . »

وطاف دڤندرانات بالأماكن المقدسة فى الهند ، على عادة أتقياء الهنود ، فأفزعه ما انحدرت إليه الهندوسية من عبادة الأصنام ، وكتب عن هذه الرحلات يقول : « كم ضرعت إلى الله فى أسفارى والدموع تملأ عينى أن يأتى اليوم الذى تزول فيه الاحتفالات الوثنية من بيتنا وتقوم مكانها عبادة اللا محدود . »

وقد كتب دڤندرانات سيرة حياته بقلمه ، وهى تعد من أوائل الكتب النثرية الجيدة باللغة البنغالية ، وكتب لأتباعه كتاباً صغيراً يضم تعاليمه ، وفى هذا الكتاب الأخير أوجز أصول عقيدته فى ثلاثة بنود : —

١ — فى البدء لم يكن شىء . ولم يوجد إلا الواحد العلىّ الذى خلق الكون كله .

٢ — إنه إله الحق ، والحكمة اللانهائية ، والخير والقوة ، خالد موجود فى كل شىء ، واحد لا ثانى له .

٣ — فى عبادته خلاصنا فى أولانا وأخرانا .

* * *

فى هذا البيت نشأ رابندرانات . ولد فى كلكتا فى ٦ من مايو

سنة ١٨٦١ ، وكان أصغر أبناء أبيه السبعة ، وكان أبوه دائم الترحال ، أما أمه فكانت مريضة بذات الرئة ، فلم ينعم فى نضارة سنه بما ينعم به الصغار من التدليل والملاعبة ، ولعل ما سيطبع شعره فيما بعد من ظمأ لا يرتوى أبداً ، وحنين لا يهدأ ، ولكنه مغلف فى معظم الأحيان برقة بالغة — لعل هذا الطابع الذى أصبح مميزاً للكثير من شعر رابندرانات أن يكون راجعاً فى بعض أسبابه إلى حرمانه من مظاهر الحنان الأموى الطبيعى فى سنيه الأولى .

وقد حدثنا طاغور فى «ذكرياته» عن تلك الأيام ، عندما كان الخادم الذى يكلف رعايته يفضل أن يخفف العبء عن نفسه بأن يرسم للطفل دائرة من الطباشير على أرض الحديقة لا يسمح له أن يتجاوزها . ولكنه عرف فى تلك الأيام صديقاً ألقى بنفسه بين أحضانه وكله بلغته وبقى حفياً به وفياً له إلى آخر العمر . أحب الطبيعة وسحر بجمالها الذى ظل يبعث فيه أبداً شوقا محرقاً إلى الغناء . وقد كتب بعد ذلك إلى أحد أصدقائه يصف كيف كان يجلس أمام النافذة يوماً بعد يوم ويرقب السماء والسحب تظهر فيها واحدة بعد واحدة ، فيشعر أنه محوط بصداقة حميمة لا يعرف كيف يسميها . وكتب فى « ذكرياته » : « فى أصباح الخريف

كنت أهرع إلى الحديقة لحظة استيقاظى من النوم ، فاشعر أن رائحة الأوراق والأعشاب المخضلة بالندى تحضننى ، وأن الفجر يمدّ إلىّ وجهه حنونا غضاً فى أشعة الشمس الباكرة ليحيينى تحت كساء أوراق النخيل المهتزة ، كانت الطبيعة تطبق يديها وتسأل ضاحكة كل يوم : « ماذا فى باطنى ؟ » ولم يكن يبدو ثمة مستحيل . »

ثم جاءت أيام المدرسة ... وكانت عذابا بئيساً للصبى الحساس فقد كانت القسوة هى أساس التعليم فى ذلك العهد ، وكان أساتذته يأمرونه بالوقوف فى حر الشمس ساعات إن أهمل فى حفظ درسه . ويصف طاغور شعوره نحو المدرسة فيقول : « لقد فصلتنى فصلا تاماً عن كل ما كان يملأ حياتى ، وكنت أشعر بالشقاء هناك كأنى أرنب محبوس فى معهد للأبحاث البيولوجية » وفى هذا الجو الصارم الخالى من جمال الفن ورهافة الإحساس قوى حنينه إلى رقة المرأة . وظهر هذا الحنين فى فراره — كلما استطاع — إلى « الزينانا » — اى جناح الحريم — فى القصر الكبير ، ويقول عن ذلك فى « ذكرياته » :

« أيام كان جناح الحريم بعيداً علىّ كان هناك الفردوس الذى يمرح فيه خيالى . كانت « الزينانا » التى تبدو فى الظاهر

سجناً هى بالنسبة إلى قصر الحرية الكاملة . فليس فيها مدرسة ولا أستاذ ، ولا أحد هناك ، فيما يخيل لى ، مضطر إلى عمل شيء لا يرغب فيه . وكان فى فراغها المنعزل غموض ساحر ، فكلٌّ يلعب هناك أو يعمل ما يحب ، وليس بمضطر أن يقدم تقريراً عن أعماله ، وخصوصاً أختى الصغرى ، وكانت تذهب معنا إلى فصل الأستاذ « نلكمال » ، إلا أنه لم يكن يغير مسلكه نحوها إن أجادت حفظ دروسها أو أساءت . وعندما كنا نتناول فطورنا مسرعين حوالى الساعة العاشرة لنذهب إلى المدرسة كانت هى تمشى بلا اهتمام إلى داخل المنزل ، وضفيرتها تتأرجح خلف ظهرها ، فتغيظنا إلى حد الجنون .

« وعندما جاءت العروس الجديدة إلى منزلنا وعليها عقدها الذهبى زاد جناح الحريم غموضاً وسحراً . لقد شعرت بانجذاب غريب نحو هذه التى جاءت من الخارج وأصبحت مع ذلك واحدة منا ، التى كانت مجهولة ومع ذلك فنحن أهلها ، والمبتنى الرغبة فى مصادقتها ، ولكنى كنت إذا استطعت أن اقترب منها بعد احتيال شديد تطردنى أختى الصغرى قائلة : « ماذا يريد الأولاد من هنا ؟ اخرج ! » فكانت تحزفى نفس الإهانة والحرمان معاً . وكان المرء يستطيع أن يلمح من أبواب حجراتهن الزجاجية

شتى اللعب العجيبة من الخزف والزجاج رائعة الألوان والنقوش ولم نكن نعد جديرين بلمسها فضلا عن أن نستجمع شجاعتنا لنطلب اللعب ببعضها ، ومع ذلك فقد كانت هذه الأشياء النادرة العجيبة بالنسبة لنا نحن الأولاد تزيد غرف الحريم جاذبية وسحراً . »

وفى سن الثانية عشرة أتيحت للصبي رابندرانات تجربة كانت عظيمة الأثر فى حياته . فقد صحبه أبوه فى رحلة طويلة بدآها بزيارة « شانتينيكيتان (دار السلام) التى أقامها الأب فى مكان منعزل قرب مدينة «بوليُـور » على مسافة مائة وخمسين كيلو متراً تقريبا إلى الغرب من كلكتا . فى هذا المكان غرس دفندرانات طاغور حديقة وأقام فى وسطها منزلا ومعبداً يذكر فيه الخالق الفرد الصمد وكان يأوى إلى هذا المكان من حين إلى حين ليقرأ كتب الفلاسفة المحببين إليه ويستغرق فى التأمل ، وكانت « دار السلام » مفتوحة لكل من أراد أن يبتعد عن مضطرب الحياة ليقضى فترة من الزمن فى تفكير دينى هادئ . فى هذا المكان أعد طاغور الأب ابنه لحياة مستقبلة خصبة يضطلع فيها بالأمانة ، وعرف الصبى رابندرانات اول أيامه السعيدة فى حضن الطبيعة وطلاقة الفكر . ثم صحبه أبوه إلى

« أمريتسار » مدينة السيخ المقدسة وهم فرقة من الهنود مزجوا الهندوكية بالإسلام ، واعتنقوا عقيدة التوحيد ، وهناك كان الصبي يجلس مع أبيه فى معبد السيخ وينشد أناشيدهم الدينية . وامتدت رحلتهما خلال أودية رائعة الجمال حتى أقاما فى كوخ على جبال الهملايا ، وهناك حيث كانت الأشجار المعمرة تحيط بالكوخ ، يداعبها اصطفاق الشلالات ، وكتل الثلج ماثلة كالعمالقة ، أرشد الأب ابنه إلى التعلق بحب الحقيقة ، والاستقلال فى الحياة ، والشعور بعجائب الطبيعة ، وواصل تعليمه بنفسه فشرح له أدب البنغال وتاريخها ، وعلمه مبادىء الفلك تحت قبة السماء . وفى هذه الإقامة — التى طالت عدة أشهر — ازداد عشق الفتى للطبيعة ، فكان — كما حدثنا فيما بعد — يجرى من مخدعه إلى الحديقة كل صباح ليحيي لمعة الفجر الوردية ، ويعب من منظر أحواض الزهر الندية يداعبها نسيم الصباح ، وينصت لهدأة الصباح المبكر يغمره النور المتدفق .

لقد رأينا طاغور الأب يجعل للشعور القلبي نصيباً كبيرا فى الإيمان ، فلم تكن فلسفته عقلية خالصة ، وهكذا نرى طاغور فى إحساسه العميق بالطبيعة يكتسب منذ صباه إيمانا شعرياً يتغلغل فى أعماقه، ويملأ قلبه بحب الحياة ، ويحمله فوق عواصف

الشباب إلى بهجة القلب السخى و نشوة الحب الدائم . ولم تكن الطبيعة وحدها هى التى علمته فلسفة الحب ، بل كانت هناك الأغانى الصوفية الشعبية ، أغانى شعراء (الڤياشناڤا) التى سمع منها الكثير خلال هذه الرحلات فمست فى نفسه أوتاراً خلقت للخيال والنغم ، وتركت آثاراً لم تمحها قراءاته بعد ذلك فى الآداب القديمة والحديثة .

انتشرت نحلة « الڤياشناڤا » أو عبادة « ڤشنو » فى الهند فى القرن السادس عشر ، ووجدت أنصاراً كثيرين من الطبقات الشعبية ، فقدأهملت «قانون الطوائف» السائد فى الحياة الهندوكية ، وأمدت الشعب بتصور حى للإله ، قوامه الحب ، فلم تلغ ذاتية الإنسان ولم تطلب إليه الفناء فى الله بل رسمت له طريق الإخلاص فى حب الله (بها كتى) ، وربطت هذا الحب الإلهى بالحب الإنسانى ؛ إذ جعلت هذا موصلا إلى ذاك . وترك شعراء الڤياشناڤا أغانى كثيرة تخلصت من ربقة الموضوعات الدينية المجردة ، وعزفت نغمات الحب الإنسانى .

وإليك مثلا أغنية لأحد شعرائهم « قد ياپاتى » :

« يا صديقى ، إن شقائى لا حد له .

« لقد جاء شهر بهادر . إن المطر ينهمر ، ومنزلى خال .

« إن الرعد يزار ، والأرض ملأى بالمطر .
« وحبيبي بعيد فى أرض غريبة ، وكام القاسى[1] يرميني بسهامه الحادة .
« الطواويس أطربها الرعد فهى ترقص مهتاجة ، والضفادع تنق بجنون ، والضاحوكى[2] يصيح فيصدع قلبي .
« كل ما حولى ظلام ، والليل عميق ، والبرق لا يهدأ .
« يقول ڤد ياپاتى : كيف تقضى هذه الليلة بدون هارى[3] » .

لم يكن تأثر رابندرانات بعاطفية الشعر القياشناقى أقل من تأثره بفلسفة أبيه . كانت تستهويه موسيقى هذا الشعر ورموزه الفنية ، وعندما عاد إلى قصر الأسرة فى كلكتا سمح له بأن ينقطع عن المدرسة ويتابع قراءاته كما يهوى ، فكانت مجموعات الشعر القياشناقى من أحب القراءات إليه . وحلا له مرة ــ وقد بدأ ينشر مقالاته وأشعاره فى المجلات الأدبية وهو بعد فتى

(١) إله الحب عند الهنود .
(٢) من طيور الماء .
(٣) من أسماء الإله « كرشنا »

فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة - أن ينشر قصائد على نسق الشعر الڤياشناڤى ويصطنع لها اسم شاعر ڤياشناڤى مجهول. ومع أن أصدقاء رابندرانات كانوا يعرفون أنها قصائد منتحلة فقد بلغ من إحكام تقليدها أن كتب أحد الأدباء الهنود - وكان يقيم وقتذاك فى ألمانيا - مقالا طويلا يحلل فيه أسلوب هذه القصائد ويستنتج أن « بهانوسمها » - وهو الاسم الذى اخترعه طاغور - شاعر قديم وأن هذه القصائد لا يمكن أن تكون قد كتبت فى العصر الحاضر.

ماتت أم رابندرانات وهو فى الثالثة عشرة، ولكنه كان بعيداً عن حنانها منذ صغره، وكان فى سن لا يهزها لقاء الموت، فلم يترك هذا الحادث أثراً كبيراً فى نفسه. وعند ما بلغ السابعة عشرة أرسله أبوه مع أخيه الأكبر « ساتيندرانات » إلى إنجلترا ليدرس القانون. كان لا يزال فى السابعة عشرة، رأسه ملىء بالشعر والموسيقى، وليس به ميل خاص إلى دراسة القانون، فأنفق العام الذى قضاه هناك فى دراسة عمالقة الأدب الإنجليزى : شكسپير، وملتون، وبيرون، وشلى، والتعرف على الآداب الغربية الأخرى التي كانت شبه مجهولة فى الهند، حيث العالم الغربى عند الهندى المثقف يكاد ينحصر فى إنجلترا.

وهكذا أخذ رابندرانات على عاتقه أن يعرف القراء الهنود بجوته ودانتي وبترارك وتاسو ، فى سلسلة من المقالات كان ينشرها فى مجلة « بهاراتى » ـ التى كان يصدرها أخوه الأكبر دفيجندرانات ـ إلى جانب ما كان ينشره من ترجمات عن شلي وفكتور هوجو وتنيسون وغيرهم .

على أن شغفه بالموسيقى لم يكن دون شغفه بالأدب . لقد كان ملحناً كما كان شاعراً ، وكان يلحن أغانيه بنفسه ، وكان له اقتدار فى ذلك ، حتى أن الأستاذ « جوش » مؤلف كتاب « الأدب البنغالى [1] » يضع مقدرته الموسيقية فوق مقدرته الأدبية . فاجتهد أن يتعرف إلى الموسيقى الغربية، واستمع إلى الغناء الأوربى وقارن بينه وبين الغناء الهندى ، وكان رأيه فى ذلك الحين أن الهنود يعنون بالأغنية نفسها، أما الأوربيون فيعنون بالصوت أولا، ويصنعون به المعجزات .

لم تطل إقامة الشاعر بإنجلترا ، بل عاد إلى بلاده ولم يدرس شيئا من القانون ، واكتفى على سبيل الإعداد ببعض دروس خاصة فى اللغة اللاتينية . ومع أن الأب ظل يفكر فى أن يعيده إلى دراسة القانون ، فقد كان الفتى يتجه بكل نفسه إلى الشعر .

(١) Ghosh : Bengali literature

على أول الطريق

عندما عاد الشاعر إلى بلاده أقام مدة مع أخيه جويتيرندرانات فى منزل على ضفاف الكنج ، فى مدينة تشاندراناجار . وهناك على خرير النهر المقدس وتحت شمس الهند الساطعة التى أنسته ضباب إنجلترا كتب أولى أغانيه الأصيلة : « أغانى المساء » . كانت الطبيعة هى مصدر إلهامه ، ولكنه كان يراها بعين حزينة قلقة ، وإن هذه الرؤية لتظهر حتى فى عناوين قصائده : « اليأس فى الأمل » ، « انتحار نجمة » ، « دعوة إلى الحزن » ، « المرأة التى لا قلب لها » ، « أغنية القلب الوحيد » . وكأنما كان الوجود كله مصطبغاً بحالته الوجدانية ، فهو فى الحقيقة غارق فى أعماق روحه القلقة الظامئة . إن الليل يبكى بدموع الندى من أجله ، والعالم كله ينبض كأوتار المزهر مستجيباً لوقع خطواته . فى إحدى قصائد هذا الديوان « بداية أغنية » يخاطب الشعر – محبوبه – قائلا :

« كما يقبل النور وئيداً فى ابتسامة رقيقة ليموت على المحرقة فى وهج الشرق المشتعل ، كما يعزف الهواء فى البستان – ضيفاً من بلاد بعيدة جناحاه متعبان ، ويموت عند الزهرة التى وهبها

نفسه وهو يربت عليها بلمسة حنان ، كذلك أقبلى يا أغنيتى
ياعروسى ، برقة على شفتيك المتعبتين ودموع فى عينيك ! »

كانت « أغانى المساء » حدثاً جديداً فى الشعر البنغالى .
رفعته – فى نظر كثير من النقاد – إلى أعلى قمم الرومنسية ،
وأظهرت شاعراً جديدا يشق لنفسه طريقاً خاصاً بالتعبير عن
مطامح روحه الشابة وآلامها فى موسيقى تحررت إلى حد كبير
من تقاليد النظم البنغالى .ومنذ هذا الديوان تظهر مقدرة طاغور
على التجديد فى الأوزان والقوافى ، تلك القدرة التى تجلت فيها
موهبته الأدبية وموهبته الموسيقية مجتمعتين . وشُبه الشاعر
الشاب بقطب من أقطاب الرومنسية الإنجليزية . الشاعر شلى
(١٧٩٢ — ١٨٢٢) ، إذ كانت تجمع بينهما تلك الروح المثالية
الرافضة ، ولقبه أصدقاؤه « بشلى البنغال » على عادة أدباء كلكتا
فى ذلك الوقت من إطلاق أسماء أدباء الغرب المشهورين على
أدبائهم . على أن أعظم تقدير لقيه الشاعر كان ذلك الذى حباه
به عميد أدباء البنغال فى عصره بانكيم تشاندرا(١٨٣٨-١٨٩٤)
فقد كان الأديب الكبير مدعواً إلى حفل زفاف فى كلكتا ،
وعندما دخل المنزل قدم إليه مضيفه إكليلا من الزهر على عادة
الهنود إذا استقبلوا ضيوفهم المكرمين ، ورأى الأديب الكبير

الشاعر الفتى داخلا فأسرع إليه واضعاً الإكليل حول عنقه وقال لصاحب الدار : الإكليل له ياراميش ، ألم تقرأ ديوانه « أغانى المساء » ؟

يتحدث رابندرانات عن سنوات شبابه هذه فيقول :

« كانت هذه السنوات من عمرى بين السادسة عشرة والثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين عهداً من الفوضى . عند ابتداء خلق الأرض عندما كانت اليابسة والماء لم يتميزا بعد كانت تهيم فى الغابات التى تغطى الوحل العكر حيوانات برمائية ضخمة . وكذلك تكون العهود المبهمة التى تسبق النضج . فالعواطف التى تجهل نفسها كما تجهل الهدف من سعيها المضطرب الحائر تظل تسكن المناطق غير المحروثة فى الروح الشابة . إن الأسنان اللبنية حين تحاول أن تشق اللثة تصيب الطفل الصغير بالحمى ، ولا يُغتفر هذا الغليان إلا حين تظهر الأسنان وتبدأ فى القيام بوظيفتها . وكذلك عواطفنا المبكرة تعذبنا كالمرض حتى تحقق صلتها الحقيقية بالعالم المحيط بنا . إنك تجد ماتعلمته من تجاربى فى هذه السن فى جميع كتب الأخلاق . ولكن ذلك لا ينبغى أن يغض من قيمة هذه الدروس . »

ن نعم - لابد أن يخوض كل امرىء غمرات هذه التجارب

ليظفر بسلام الروح . وقد كانت الطبيعة التي لاغاها رابندرانات طفلا لا يحسن أن يضع شعوره في كلمات ، وخلع عليها آلام شبابه المبكر شعراً يفيض بوقدة الإحساس ، كانت هي نفسها قائده إلى نضج العاطفة ، ففكت روحه إسارها وانطلقت تعانق النور والغناء والعبير . وبعد « أغاني المساء » جاءت « أغاني الصباح » . لم تستقر عواطفه المأججة عند رفض الحياة ، ولم يلمس في هذا الديوان الثاني أوتار الزهد التي ألح عليها الكثيرون من شعراء الهند زمناً طويلا ، بل اصبح قلبه ممتلئاً بالتفاؤل ، وبقي كذلك طول عمره . من اروع قصائد هذا الديوان وأدلها على التطور الذي طرأ على إحساس الشاعر بالحياة قصيدة « يقظة الشلال » ، حيث يشبّه روح الشاعر وقد استيقظت لخدمة العالم ومحبة البشرية بشلال كانت روحه نائمة في عزلته الجليدية ثم أيقظته أشعة الشمس ليصبح نهراً أتيا لا يعوقه عائق . وفي قصيدة أخرى يصيح هذه الصيحة الطروب : « لست أدرى كيف فتح قلبي أبوابه فجأة ، وترك زحمة الأكوان تدخل مندفعة يحيي بعضها بعضاً ! » والحق أن قلبه ظل كما هو . لم يتغير شيء من أشواقه المثالية البعيدة ، ولكنه اتسع ليشمل العالم كله ، فظل الواقع يعني بالنسبة له دائماً شيئاً أسمى من الواقع . وقد عبر عن

ذلك فى إحدى قصائد هذا الديوان : « الصدى » . كان وقت نظم هذه القصيدة يزور مع أخيه مدينة دار جيلنج « لؤلؤة الهيمالايا » . وكان يجلس على حافة أخدود ويتأمل القمم المغطاة بالثلوج ويصغى إلى هدير الشلالات ، فيفيض فى قلبه نوع من الحنين إلى شىء هو جوهر حبنا وحقيقته . حقاً أننا لا يمكن أن نحب شيئاً لذاته ، إذا ماعرفنا بخبرتنا أن الشىء نفسه قد يبدو لنا فى لحظة ما تافهاً أو منفراً وفى لحظة أخرى مشوقاً جذاباً إذن فنحن لا نتوق إلى الشىء نفسه بقدر ما نتوق إلى تأثيره فينا . ولم يجد الشاعر كلمة يعبر بها عن هذا الإشعاع العجيب سوى كلمة الصدى : «إنى أحبك أيها الصدى أكثر من أى شىء آخر . أنت تلقى فى نفسى الاضطراب والقلق ، وإليك يصعد أنين نايى! أنت الذى أحب أن أسمع غناء الطيور من شفتيك ، وأسمع همهمة الشلالات ، وأنصت إلى الموسيقى العميقة الخفية فى البستان ، وإلى أغنية الكون كله . ولكن لماذا لا أستطيع أن أظفر بلمحة منك ، مع أنى أبحث عنك فى كل مكان ؟ » .

لقد كان رابندرانات ـ كما رأينا ـ تلميذاً لشعراء القياشناڤا ، الذين جعلوا الحب الإنسانى طريقاً إلى عبادة المطلق ، وقد مضى شاعرنا شوطاً أبعد فى عقيدته الإنسانية التى هى فى الوقت

نفسه حساسيته الشعرية . فالمطلق والجزئى ، المثالى والواقعى ، الجوهر والصورة التى يأخذها هذا الجوهر ، يلتقيان دائماً فى حسه بالحياة ، ويمتزجان بما يشبه التناغم الموسيقى . وهذا أحد مصادر السهولة العجيبة التى نجدها فى شعره ، فليس فى روحه ذلك الصراع الذى ينشأ من التناقض بين الواقعى والمثالى فى النفس البشرية ، ولكن فيها — مكان هذا الصراع — نوعاً من الحنين — أو « الشوق » بتعبير الصوفية — يربط بين طرفى الواقع والمثال ، الجوهر والصورة . وهو شوق لايهدأ أبداً ولكنه لا يصل أبداً إلى حدة العذاب ، لأن طرفى الواقع والمثال يلتقيان ويتناغمان دون أن يفقد أحدهما نفسه فى الآخر . لهذا يحب الشاعر الصدى الذى هو واقع وليس بواقع . هذا الجوهر العجيب الذى يحكى كل شىء . وهذا الصدى — هذا الجوهر العجيب — هو نفسه « الهارب » كما سماه فى إحدى قصائده الناضجة فيما بعد ؛ لأنه لايُلمس ولا يبصر أبداً ، وإن كنا نشعر به فى كل مكان ، ونجده فى كل شىء .

تكاد هذه الفكرة تكون مفتاح أعمال طاغور كلها ، أو هذا على الأقل مايقوله لنا الشاعر نفسه . وقد شعر فى تلك الفترة فى شبابه بأن إطار الشعر الغنائى وحده لايحقق له التعبير

الكامل عن هذه الفكرة ، فكتب مسرحية « انتقام الطبيعة » وهى من أوائل مسرحياته ، ويقول عنها فى « ذكرياته » :

« يمكن النظر إلى (انتقام الطبيعة) على أنها مقدمة لأعمالى الأدبية التالية كلها ، أو قل إن موضوعها هو الموضوع الذى تدور حوله جميع كتاباتى : لذة الوصول إلى اللامحدود فى المحدود . »

ولكى نتبين معنى ذلك ونتصور شيئاً من طريقة طاغور المسرحية يحسن بنا أن نلخص مسرحية « انتقام الطبيعة » أو « الناسك » كما سماها طاغور فى الترجمة الإنجليزية :

فى أول المسرحية يظهر الناسك أمام كهفه ، ويعلن خطته فى الحياة ، وكيف قرر سلوكها :

« انقسام الليل والنهار ، لا يعنينى ، ولا انقسام الشهور والأعوام . عندى تيار الزمن قد توقف ، ذلك الذى يرقص العالم على أمواجه ، والقش والأغصان . أنا وحيد فى هذا الكهف المظلم ، منغمس فى نفسى ، والليل الأبدى ساكن كبحيرة جبل تخاف عمقها نفسه . الماء ينضح ويقطر من الشقوق ، وفى البرك تعوم الضفادع العتيقة . أنا أجلس وأنشد ترتيلة اللاشىء ... أنا حر ، أنا الواحد العظيم المتفرد . عندما كنت عبدك أيتها

الطبيعة جعلت قلبي ينقسم على نفسه، وجعلته يشن حرب الانتحار الوحشية فى أرجاء عالمه. كانت الرغبات التى لاهدف لها إلا أن تأكل نفسها وكل ماتصل إليه أفواهها تسوطنى حتى أجن. كنت أجرى وأطارد ظلى. وكنت تسوقيننى بسياط لذتك التى تشبه البرق إلى خواء الشبع. وكان الجوع، وهو طُعْمك، يقودنى أبداً إلى مجاعة لاتنتهى، حيث يستحيل الطعام تراباً، والشراب بخاراً.

«حتى إذا تلطخ عالمى بالدموع والرماد آليت أن أنتقم منك، أيتها الصورة التى لا تنتهى، أيتها العشيقة التى لا تفرغ أقنعتها، فلجأت إلى الظلام، قلعة اللامحدود، وحاربت النور الخادع، يوماً بعد يوم، حتى فقد كل اسلحته واستلقى عاجزاً عند قدمى. والآن وقد تحررت من الخوف والرغبات وزالت الغشاوة، وأضاء عقلى نقياً مشرقاً، فلأخرج إلى مملكة الأكاذيب، ولأجلس على قلبها لا أمشى ولا أتحرك.»

وهكذا يخرج الناسك إلى عالم الناس. أتراه أراد أن يمتحن نفسه، أم أن يمضى فى تحديه للطبيعة إلى أبعد مدى؟ إنه يرى النور أشبه بقفص والساعات تنط وتصيح خلف قضبانه كالطيور الحبيسة. ويجلس على الطريق، وتمر به مشاهد للناس فى حياتهم

العادية . شيخ البلد ومعه امرأتان يعابثهما وتعابثانه . قرويان يتحدثان بالانتقام من ثالث لأنه أهان أحدهما . طالبان يتحدثان عن مناظرة جرت بين أستاذين ، وكل منهما يتعصب لواحد . فتاتان تغنيان وتبيعان الزهر ، وتتشاحنان مع بعض عابرى الطريق . شحاذ عجوز ، وجندى يطرده لأن ابن الوزير قادم فى الطريق . ويزداد الناسك ضيقا : « ماذا رأيت من مناظر الإنسان ! هل يمكن أن أصغُر ثانية وأعود كواحد من هذه المخلوقات ؟ كلا ، إننى حر . ليست لدى هذه العقبة ، هذا العالم يحيط بى . إننى أعيش فى وحدة خالصة . »

وهنا تدخل الصبية « ڤاساتى » وامرأة أخرى . والمرأة تسأل الصبية : ألست بنت راجو ؟ فإذا علمت أنها هى أمرتها بالابتعاد خشية أن تمسها ، فالصبية منبوذة . وتذهب المرأة ، وتخبر الصبية الناسك باسمها ، وتسأله هل تستطيع أن تقترب منه ؟ .

الناسك : لم لا ياطفلتى ؟ .

ڤاساتى : إننى رجس . هكذا يقولون .

الناسك : ولكنهم جميعا كذلك — رجس . إنهم يتمرغون

في تراب الوجود . النقى من نقى عقله من العالم .
ولـكن ماذا فعلت يا ابنتي ؟

قاسانتى : أبى — إنه ميت — كان يتحدى شرائعهم وآلهتهم ، ولم يكن يؤدى طقوسهم .

الناسك : لماذا تقفين بعيدة عنى ؟

قاسانتى : أو تلمسنى ؟

الناسك : نعم . لأنه لا شىء يمكن أن يلمسنى فى الحقيقة . إننى دائماً بعيد ، فى اللانهائى . لك أن تجلسى هنا إذا شئت .

قاسانتى : (تنفجر باكية) : لا تأمرنى أن أبتعد عنك أبداً بعد أن قربتنى إليك !

الناسك : كفكفى دموعك يا طفلتى . إننى ناسك . ليس فى قلبى كره ولا حب . أنا لا أزعم أنك لى ، لهذا لا يمكننى أن أرفضك . أنت عندى كهذه السماء الزرقاء ، أنت موجودة وغير موجودة .

قاسانتى : أبى ، إننى منبوذة من الآلهة والناس .

الناسك : كذلك أنا . لقد هجرت الآلهة والناس .

قاسانتى : ألا أمَّ لك ؟

الناسك : لا .

قاسانتى : ولا أب ؟

الناسك : لا .

قاسانتى : ولا صديق ؟

الناسك : لا .

قاسانتى : إذن سأكون معك — لن تتركنى ؟

الناسك : لقد تركت كل ما يُترك . يمكنك أن تبقى قريبة منى ، ولكنك لن تقتربى منى أبداً .

قاسانتى : أنا لا أفهمك يا أبى . قل لى ، ألا ملجأ لى فى الدنيا كلها ؟

الناسك : ملجأ ؟ ألا تعلمين أن هذا العالم هوة لا قرار لها ؟ سرب المخلوقات الذى يخرج من جحر العدم يبحث عن ملجأ ، ويدخل فم ذلك الفراغ الفاغر ويضيع . حولك أشباح الأكاذيب وأنت تقيمين لها سوق الأوهام ، والأطعمة التى تبيعها ظلال . إنها تخادع جوعك ولا تشبعك. تعالى بعيداً عن هنا يا طفلتى ، بعيداً عن هنا .

قاسانتى : ولكنهم يا أبى يبدون سعداء فى هذا العالم . ألا نستطيع أن نرقبهم من جانب الطريق !

الناسك : أسفاه ، إنهم لا يفهمون . لا يستطيعون أن يروا
أن هذا العالم هو الموت منشوراً على مدى الأبدية .
إنه يموت كل لحظة ولكنه لا ينتهى ابداً . ونحن
مخلوقات هذا العالم نعيش بأن نطعم الموت .

ڤاسانتى : أبتاه ، أنت تخيفنى . »

وهنا يأتى عابر طريق يبحث عن ملجأ ، فيقول له الناسك:
« لا ملجأ يا بنى إلا فى أعماق نفسك . ابحث عن هذا الملجأ والزمه فتنجو. » أما الفتاة فتعرض عليه كوخها ، ولكنه لا يكاد يعرف أنها بنت راجو حتى يسرع بالذهاب. ويقبل جماعة يحملون رجلا على سرير ، إنه الحائك بنديه ، وقد وجدوه مستغرقاً فى النوم فحملوه وهم يحسبونه ميتا ، ولكن بنديه يتحرك ، فيتنازعه حاملوه ويتهمونه بالوقاحة : ألم يكفه أنه مات حتى يجىء فيجادلهم فى ذلك ! ويقول أحدهم : « إنه لا يريد أن يعترف بالحقيقة . فلنذهب لنتم مراسم الموتى . »

ويبقى الناسك والصبية مرة أخرى ويقول الناسك :
«لقد نامت الفتاة وذراعها تحت رأسها الصغير . أحسبنى يجب أن أتركها الآن وأذهب . ولكن ، أيها الجبان ! هل يجب أن تهرب — تهرب من هذا الشىء الصغير ؟ هذه خيوط العنكبوت

التى تمدها الطبيعة ، إنها ليست خطراً إلا على الفراشات لا على ناسك مثلى .

قاسانتى : (تستيقظ فزعة) . هل تركتنى يا سيدى ؟ هل ابتعدت عنى ؟

الناسك : لماذا أبتعد عنك ؟ مم أخاف ؟ من ظل ؟

قاسانتى : آتسمع الضوضاء فى الطريق؟

الناسك : لكن فى قلبى سكون .

وتدخل امرأة شابه يتبعها رجال

المرأة : اذهب الآن . دعنى . لا تحدثنى عن الحب .

رجل : لماذا ؟ ما جريمتى ؟

المرأة : أنتم أيها الرجال قلوبكم من الصخر .

الرجل : هذا غير معقول . إذا كانت قلوبنا من الصخر فكيف يمكن أن تنال منها سهام كيوبيد ؟

رجل ثان : براڤو ! أحسنت .

رجل آخر : والآن ما جوابك على ذلك يا عزيزتى ؟

المرأة : جوابى ! أتحسب أنك قلت شيئا بارعاً ؟ إنه كلام لا معنى له .

الرجل الأول : احكموا بيننا يا سادة . إن ما قلته هو هذا : إذا كانت قلوبنا من صخر فكيف . . .

الرجل الثالث : نعم نعم ، إنها لا تجد جوابا .

الرجل الأول : دعنى أبين لكم . لقد قالت إننا نحن الرجال قلوبنا صخر ، أليس كذلك ؟ . حسنا ، إننى أجبتها بقولى : إذا كانت قلوبنا من صخر حقا فكيف يمكن أن تنال منها سهام كيوبيد ؟ هل تفهمون ؟

الرجل الثانى : يا أخى ، إننى أبيع العسل فى هذه المدينة منذ أربع وعشرين سنة ، فهل تظننى عاجزاً عن فهم ما تقول ؟ (وينصرفون) .

الناسك : ماذا تفعلين يا طفلتى ؟

ڤاسانتى : انظر إلى راحتك العريضة يا ابى . إن يدى طائر صغير يجد هنا عشه . راحتك كبيرة كالأرض الكبيرة التى تحتوى كل شىء . هذه الخطوط هى الأنهار ، وهذه هى الجبال (تضع خدها عليها) .

الناسك : ملمسك ناعم يا ابنتى كملمس النوم . يخيل إلى

أن فى هذا الملمس شيئاً من ملمس الظلام العظيم الذى يمس روح المرء بعصا الأبدية . ولكنك يا طفلتى فراشة ضوء النهار، لك أطيارك وأزهارك وحقولك فماذا تجدين فىّ وأنا مركزى فى الواحد ومحيطى فى اللامكان ؟

قاسانتى : لا أريد شيئا آخر . حبك يكفينى .

الناسك : تظن الفتاة أنى أحبها . يا لبلاهة قلبها ! إنها سعيدة بهذه الفكرة ، فلتنعم بها . فقد نشئوا فى الأوهام ولا بد لهم من الأوهام ليتعزوا !

قاسانتى : أبتاه، هذه اللبلابة التى تمتد على العشب باحثة عن شجرة لتلتف حولها هى لبلابتى، تعهدتها وسقيتها من وقت ان مدت إلى الهواء ورقتين صغيرتين كصرخة طفل رضيع . هذه اللبلابة هى انا . نمت على جانب الطريق ، ما أسهل أن تسحقها الأقدام. أترى إلى هذه الأزهار الصغيرة الجميلة زرقاء شاحبة فى قلوبها نقط بيضاء ؟ هذه النقط البيضاء هى أحلامها. دعنى أمسح جبينك برفق بهذه الأزهار.

الأشياء الجميلة هى عندى مفاتيح كل ما لم أر
ولم أعرف .

الناسك : كلا ، كلا . إن الجميل مجرد وهم عندى — أنا
العارف — التراب والزهر سيان . ولكن ماهذا
الحذر الذى يزحف فى دمى ويسدل أمام عينى
ستاراً ضبابياً رقيقاً فيه كل ألوان الطيف ؟ أهى
الطبيعة نفسها تنسج أحلامها حولى لتغشى حواسى
(يمزق الدبلابة فجأة) كفى ! فإن هذا هو الموت .
أية لعبة تريدين أن تلعبيها معى أيتها الفتاة الصغيرة ؟
إنى ناسك .لقد قطعت كل عقدى . إنى حر .
لا لا ، هذه الدموع ! إنى لا أستطيع احتمالها .
أين كان مختبئاً فى قلبى هذا الثعبان ، هذا الغضب
الذى يفح بنابه من ركنه المظلم ؟ لا ، إنها لا تموت
إنها تعيش رغم المجاعة . هذه المخلوقات الجهنمية
تصلصل بهيا كلها العظمية وترقص فى قلبى ، حين
تعزف سيدتها ، الساحرة العظيمة على نايها السحرى .
لا تبكى ياطفلتى ، تعالى إلى . أراك كصرخة عالم
ضائع . كأغنية نجمة حائرة . إنك تحضرين إلى

عقلى شيئاً أعظم كثيراً من هذه الطبيعة ، أعظم من
الشمس والنجوم . إنه عظيم كالظلام . لا أفهمه ، ولم
أعرفه قط ، ولهذا أخافه . يجب أن أتركك .
عودى من حيث جئت — يارسول المجهول .

قاسانتى : لا تتركنى ياأبت — ليس لى غيرك .

الناسك : يجب أن أذهب . لقدظننت أنى عرفت ، ولكنى
لا أعرف . بيد أنى يجب أن أعرف . إننى أتركك ،
لأعرف من أنت .

قاسانتى : أبت ، إن تركتنى سأموت .

الناسك : خلى يدى . لا تلمسينى . يجب أن أكون حرا .
(ويجرى مبتعداً) .

* * *

لقد تزلزل قلب الناسك . إن فى الطبيعة وأحابيلها شيئاً أعظم
من الطبيعة . أعظم من الرغبات والهفوات ، بل أعظم من الشمس
والنجوم ، شيئا لا نهائيا كالظلام . هل يجب أن نكون أحراراً
لنعرف هذا الشيء ؟ وما معنى أن نكون أحرارا ؟ أن نتحرر
من الطبيعة نفسها ! ولكن كيف نرى ذلك الجلال اللانهائى

إن لم نره من خلالها ؟ هذا هو الناسك جالساً على صخرة فى طريق جبلى ، يمر به راع يغنى للحب :

« لا تشيحى بوجهك ياحبيبتى .
لقد كشف الربيع صدره .
الأزهار تتنفس بأسرارها فى الظلام .
حفيف أشجار الغابة يعبر السماء
كصرخات الليل .

تعالى ياحبيبتى ، أرينى وجهك . »

أين نرى هذا المحبوب الأبدى إن لم نره فى يقظة الربيع ، وتنفس الزهر ، وحفيف أشجار الغابة ؟ هـذا هو الناسك يتأمل الطبيعة ولكنه لا يزال يحسبها أمة له . تستلقى خاضعة عند قدميه :

«ذهب المساء يذوب فى قلب البحر الأزرق . الغابة على سفح الجبل تشرب آخر كاس من ضوء النهار . على اليسار أكواخ القرية ترى من خلال الأشجار وقد أشعلت مصابيحها ، كأم محجبة تسهر على بنيها النائمين . أيتها الطبيعة أنت أمتى . لقد فرشت بساطك الكثير الألوان فى البهو العظيم حيث أجلس وحيداً كأنى

ملك ، وأشاهدك ترقصين وعقد نجومك يتلألأ على صدرك . »
وتمر راعيات يغنين :

« الموسيقى تأتى عبر النهر المظلم وتنادينى .
كنت فى المنزل سعيدة .
ولكن الناى رنّ فى هواء الليل الساكن
واخترق قلبى ألم .
أوه ، دلنى على الطريق يا من تعرفه .
دلنى على الطريق إليه .
سأذهب إليه بزهرتى الصغيرة الوحيدة .
وأتركها عند قدميه .
وأقول له إن موسيقاه وحبى شىء واحد . »

لقد كان شعراء القيشناقا يصورون فى أغانيهم حب رادا وكريشنا ، وكيف كان كريشنا يعزف على الناى لينادى محبوبته ، ولكن نداء الناى لم يكن فى أغانيهم مجرد نداء حبيب لحبيب . « إنه كان صوت الناى الذى يأسر كل شىء ويقهر كل شىء ، ينادى بالتخلى عن كل ارتباط أرضى[١]. » ولكن

---

(١) Ghosh Bengali Literature, 58

إذا كان شعراء الفياشناقا قد صوروا الحب البشرى على أنه جسر للحب الإلهى ، فقد أراد طاغور أن يصور الطريق العكسى للحب . إن الحب الإلهى يستثير الحب البشرى ويبعثه من مكمنه . وهكذا يستثير غناء الراعيات — وهو أشبه بأغانى الفياشناقا — شعور الحب البشرى فى قلب الناسك ، إنه حب أقوى وأخلد من حياته ، وهنا يستغل طاغور فكرة التناسخ :

« أظن مثل هذه الليلة قد جاءتنى مرة واحدة من قبل فى جميع ولاداتى . كان كأسها عندئذ يفيض بالحب والموسيقى ، وجلست مع أحد أرى صورة وجهه فى تلك النجمة المسائية الغاربة — ولكن أين فتاتى الصغيرة بعينيها السوداوين الحزينتين الشكراوين بالدموع ؟ أهى هناك تجلس خارج كوخها ، ترقب تلك النجمة نفسها فى وحشة المساء المطبقة ؟ ولكن النجمة لابد ستغرب ، وتغمض عينيها فى الليل ، والدموع لابد سترقأ ، ويهدأ البكاء فى النوم . لا ، لن أرجع . فلتتشكل أحلام العالم فى صورتها الخاصة ، فلن أعوق طريقها بخلق أوهام جديدة . سأرى ، وأفكر ، وأعلم . »

ونراه بعد ذلك يتحدث مع فتاة صغيرة ، ومع أم وطفلتها ، ما أبعده عن الناسك الذى رأيناه فى أول المسرحية ، إذ يخاطب

الفتاة برقة ، يسألها عن أبيها ، وأمها ، وتسأله الفتاة : هل تقرأ الكف ؟ ايمكنك أن تقرأ كفي وتخبرني ماأنا وماذا سأكون ؟ ويجيبها الناسك : « أظنني أستطيع أن أقرأ ، ولكنني لا أكاد أعرف معنى ما أقرؤه . سأعرفه يوماً . » وحين تهم الطفلة بالذهاب إلى ابيها يقول لها الناسك : « قربي رأسك مني ياطفلتي . دعيني أقبلك مباركاً قبل ذهابك . » ويسأل الأم عن أهل بيتها ، وكيف تقضي أيامها . ويرى صديقين يتبادلان كلمات الوداع . إنهما يحمدان أيام صحبتهما ولكنهما يعلمان أن كل تلاق إلى افتراق . وتهيج أشجان الناسك : « الليل يزداد ظلاماً ووحشة . إنه يجلس كامرأة مهجورة هذه النجوم هي دموعها استحالت ناراً . آه يا طفلتي . لقد ملأ حزن قلبك الصغير ليالي حياتي كلها إلى الأبد بكآبته . لقد تركت يدك العزيزة الملاطفة لمستها في هواء الليل . إني أشعر بها على جبيني ؛ ندية بدموعك يا حبيبتي ، إن صرخاتك التي تبعتني وأنا أهرب قد تعلقت بقلبي وسأحملها إلى مماتي . »

ويسير الناسك في طريق القرية وقد كسر عصاه وحطم وعاء الصدقة . « هذه السفينة العظيمة ، سفينة العالم التي تمخر في بحر الزمن — فلتحملني مرة أخرى . لأنضم مرة أخرى

إلى الحجيج . أوه ! ياللأحمق الذى أراد أن يبحث عن السلامة فى سباحته وحيداً ، وترك نور الشمس والنجوم ليستهدى بضوء يراعته ! الطائر يطير فى السماء لا ليذهب إلى الفراغ بل ليعود ثانية إلى هذه الأرض العظيمة — إننى حر ، حر من قيد «لا» الذى لاجسم له . أنا حر بين الأشياء والأشكال والغرض . المحدود هو اللامحدود حقا ، والحب يعرف حقيقته . يافتاتى ، انت روح كل موجود — لن أستطيع أن أتركك أبداً » .

ولكن مامعنى عودة الناسك إلى الحياة الطبيعية ؟ إن الطبيعة نفسهالاتدرك أبداً ، لأن فيها دائماً شيئاً أسمى ، شيئاً سيظل ابداً فوق الإدراك . ماذا فعل الناسك حين صمم على العودة إلى فتاته ؟ إنه يسأل أهل القرية ، ولكن لاأحد يعرف . وأخيراً تدخل امرأة تحمل طفلا :

«المرأة : حييت ياأبى . دع طفلى يلمس قدميك برأسه . إنه مريض . باركه ياأبى .

الناسك : ولكنى يا ابنتى لم أعد ناسكا . لاتسخرى منى بتحيتك .

المرأة : إذن فمن أنت ؟ ماذا تعمل ؟

الناسك : إننى أبحث .

المرأة : تبحث عمن ؟

الناسك : أبحث عن عالمى الضائع لأسترجعه . أتعرفين ابنة راجو ؟ أين هى ؟

المرأة : ابنة راجو ؟ لقد ماتت .

الناسك : كلا ، إنها لا يمكن أن تموت . كلا ، كلا !

المرأة : ولكن ماذا يعنيك من موتها أيها الناسك ؟

الناسك : إنه لا يعنيني وحدى . إن موتها موت لكل شيء .

المرأة : أنا لا أفهمك .

الناسك : إنها لا يمكن أن تموت أبداً . »

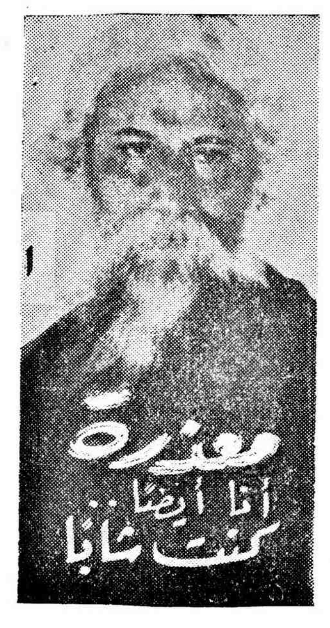
هذه هى النهاية . لقد بقيت الفتاة «صدى» ، روحا هاربا ، موجوداً وغير موجود .

وحب الناسك لها أى حب هو ؟ أهو حب الرجل أم حب الأب أم حب الصديق أم حب المولى ؟إنه ذلك كله . حب شعراء الفياشناڤا الذين قال شيخهم « تشاتيانيا : لن تعرف ما الحب إلا حين تعرف أن الرجل والمرأة غير مختلفين .

إن مسرحية « انتقام الطبيعة » ليست مسرحية حسب المفهوم الغربى لهذا الفن . فالأساس الذى تقوم عليه المسرحية الغربية وهو الصراع الذى يصل إلى قمة وينتهى إلى نهاية فاجعة

فى المأساة — هـذا الصراع غير موجود فى مسرحية « انتقام الطبيعة » كما أنه غير موجود فى معظم مسرحيات طاغور ، فهناك فى مكانه تلك الحركة الناعمة السائلة التى تربط المحدود باللامحدود ، الجزئى بالمطلق . والخاتمة — كخواتيم معظم مسرحياته أيضاً — ليست بخاتمة مأساة ولا ملهاة ؛ لأن الموت ، فى نظر الهندى ، ليس بفاجعة . ولا يمكنك بعد ذلك كله أن تصف المسرحية بأنها رمزية بالمعنى الغربى أيضا ، لأن الرمز بمعناه الغربى يقتضى تناقضا بين المحسوس واللامحسوس ، وهنا لا تناقض ، بل تجاذب وروغان يكونان حركة مستمرة أشبه ببعض قطع الباليه .





تزوج طاغور «مارينالى ـ نيدبى» فى نفس العام الذى كتب فيه «انتقام الطبيعة» فكان هذا العام بداية مرحلة جديدة فى حياته.

إن الشاعر الذى فتح قلبه للطبيعة، لم يلبث أن تنبه إلى أجمل مافى الطبيعة: الإنسان. كانت مسرحية «انتقام الطبيعة» هى معالجته الدرامية لهذا الشعور، وبعد أربع سنوات (١٨٨٧) ظهر له ديوان جديد: «خطوط ومسطحات». وكانت أول قصيدة فى هذا الديوان عنوانها «الحياة»:

«لا أريد أن أموت فى هذا العالم الجميل.
اريد أن أحيا مع البشر.
فى ضوء الشمس، فى هذه الحديقة المزهرة
وسط القلوب الحية دعنى أجد مكانا.
على هذه الأرض تفيض الحياة دوما.

كم فيها من فراق ولقاء وضحك فى بكاء ـ
دعنى أبنى بيتاً خالداً .
بنسج أغان من أفراح الناس واحزانهم .
فإن لم أستطع فدعنى ما عشت أجد مكانا فى وسطهم .
دعنى أزرع صباح مساء زهور أغان جديدة لتقطفوها .
خذوا زهورى بوجه مبتسم .
فإن ذبلت ـ وا أسفاه ! ـ فاطرحوها بعيدا . »

فى هذا الديوان يستمد الشاعر قصائده من المصدرين الخالدين للشعر الغنائى : الطبيعة والحب . ولكن أغنية الحب تسيطر على أنغام الطبيعة . وهكذا كانت دواوينه الثلاثة التالية (« الزورق الذهبى » ، « تشترا » ، « منية القلب ») وجميعها ظهرت فى العقد التاسع، حين كان طاغور بين الثلاثين والأربعين وهى التى ترجم الشاعر بنفسه . مختارات منها بعد ذلك إلى الإنجليزية ونشرها بعنوان « البستانى » . ولم يظهر « البستانى » فى الإنجليزية إلا بعد ظهور أغانى طاغور الدينية « جيتنجالى » ولذلك عجب كثير من قرائه الأوربيين حين وجدوا فى «البستانى» شاعراً دنيويا يغنى بهجة الدنيا ، ولأحد هؤلاء القراء قال طاغور : « معذرة ، أنا أيضا كنت شاباً ! »

والأغنية الثانية فى هذا الديوان ، أو هذه المجموعة ، تعطى نغمتها الأساسية :

« أيها الشاعر ! الليل يقترب، وشعرك قد وخطه الشيب .
هل تسمع فى وحدة تأملك رسالة العالم الآخر ؟

قال الشاعر : إنه المساء ، وأنا أصغى لأن أحداً قد ينادى من القرية ، وإن كان الوقت قد تأخر .

أنا أرقب علىّ قلبين شاردين يلتقيان ، وزوجين من العيون الظامئة يسألان شيئاً من الموسيقى لتكسر صمتهما وتتكلم بلسانهما .

من ينسج أغانيهما الحارة إن جلست على شاطىء الحياة أتأمل الموت والعالم الآخر ؟

نجمة السماء الباكرة تختفى .

ووهج محرقة جنازية يغنى رويداً رويداً على ضفة النهر الصامت .

بنات آوى تصيح معاً من فناء البيت المهجور فى ضوء القمر الذابل .

إن جاء عابر غادر بيته ليرقب الليل ويصغى حانى الرأس لتمتمة الظلام ، فمن يهمس فى أذنيه بأسرار الحياة إن أغلقت أبوابى وحاولت أن ألقى عنى قيود البشر ؟

لا بأس إن وخط الشيب شعرى .

أنا دائماً شاب كأفتى من فى هذه القرية ، وشيخ كأسن من فيها .

بعضهم لهم بسمات حلوة ساذجة، وبعضهم تلمع عيونهم بمكر .

بعضهم تفيض عيونهم بالدمع فى وضح النهار ، وبعضهم يسترون دموعهم فى الظلام .

كلهم محتاجون إلىّ ، ولا وقت عندى لأتأمل الحياة الآخرة .

أنا فى عمر كل واحد منهم ، فأى بأس إن وخط الشيب شعرى ؟ »

هذا رد الشاعر بل « الناسك » الهندى .

وفى هذه المجموعة أغانٍ عدة تعبر عن إحساس الشاعر المباشر ، عن فرحه الجديد بالحياة يطغى حتى على إحساسه بالفن :

« يا حبيبتى ، فى يوم من الأيام أجرى شاعرك فى عقله ملحمة عظيمة .

وآسفاه لم أكن حريصا، فاصطدمت بخلاخيلك وضاعت .

تكسرت شظايا من أغانٍ ورقدت مبعثرة عند قدميك .

إن كانت آمالى فى مجد خالد بعد الموت قد تحطمت ، فاجعلينى خالداً وأنا حىّ .

ولن أبكى خسارتى ولن ألومك . »

* * *

« لا يا أصدقائى ، لن أكون ناسكاً مهما تقولوا .
لن أكون ناسكاً إن أبت أن تأخذ العهد معى ...
لا يا أصدقائى ، لن أترك نارى ودارى وأعتزل فى الغابة ،
إن لم يرن فى ظلها المتجاوب الأصداء ضحك مرح ،
ولم ترفرف فى الهواء حاشية ملاءة معصفرة ؛ إن لم
تجعل الهمسات الناعمة لسكونها عمقا .
لن أكون ناسكا . »

* * *

ولكن الشاعر كما رأينا تلميذ شعراء الفياشناقا ، أولئك الذين مزجوا الحب البشرى بالحب الإلهى ، فهو مثلهم حين يغنى أشواق الحب فإنما يغنى شوقاً لا يهدأ أبداً ، لأنه شوق إلى محبوب أزلى لا يراه إلا لمحا . حقاً إن حبه الأزلى المثالى لن يوجد إلا على الأرض ، ولكنه لن يوجد كاملا أبداً ، وسيظل فى نفسه أبداً شىء لم يتحقق ، جوهرة من الحزن تضىء فى أعماق السرور نفسه :

« البهجة ضعيفة كقطرة ندى ، بينما تضحك تموت .

أما الحزن فقوى باق . دعى الحب الحزين يستيقظ فى عينيك »

* * *

« فى طريق الحلم ذهبت أبحث عن الحب الذى كان لى فى حياة ماضية .

كان بيتها فى آخر شارع مقفر .

وكان طاووسها المدلل ينعس فى مجلسه المرتفع ، والحمائم ساكنة فى ركنها .

وضعتْ مصباحها عند الباب ووقفتْ أمامى .

صعّدت عينيها الكبيرتين فى وجهى وسألتْ دون أن تتكلم

« أأنت بخير ياصديقى ؟ »

حاولت أن أجيب، ولكن لغتنا كانت قد ضاعت ونسيت.

فكرتُ وفكرت، لكنْ أبى اسمانا أن يعودا إلى عقلى .

ولمعتْ الدموع فى عينيها ، ومدت إلى يمناها ، فتناولتها ووقفت صامتاً .

ارتعش مصباحنا فى نسمة المساء وانطفأ . »

من هذا الحزن الخفى الذى يتغلغل فى نشوة الحب ، كبحة صوت مطرب ، تأتى روعة تلك الأغانى الكثيرة فى مجموعة البستانى ، التى تستمد موسيقاها وطريقتها فى التصوير من أغنية

الحب الشعبية . والأغانى التى تصور شعور المرأة تتعاقب هنا مع الأغانى التى تصور شعور الرجل ، فكأننا أمام حوار عاطفى يتجاوب فيه الصوتان وينسجمان :

« آه يا أمى ، الأمير الشاب سيمر ببابنا ـ كيف ألتفت
إلى عملى هذا الصباح ؟
أرينى كيف أضفر شعرى . خبرينى أى ثوب ألبس .
لماذا تنظرين إلى وتتعجبين يا أمى ؟
أنا أعرف أنه لن ينظر مرة إلى شباكى ، أنا أعرف أنه
سيغيب عن بصرى فى لمحة عين ـ نغمة الناى الخافتة
ستجيئنى وحدها تنتحب من بعيد .
ولكن الأمير الشاب سيمر ببابنا ، وسألبس أحسن
ماعندى لهذه اللحظة .
آه يا أمى ، لقد مر الأمير الشاب ببابنا ، وتلألأت شمس
الصباح من عربته .
نزعت البرقع عن وجهى ، قطعت سلسلة العقيق من عنقى
ورميتها فى طريقه .
لماذا تنظرين إلى وتتعجبين يا أمى ؟
أنا أعرف أنه لم يلتقط سلسلتى ، أنا أعرف أنها تحطمت

تحت عجلاته وتركت بقعة حمراء على التراب ،
ولا أحد يعرف ماذا كانت هديتى ولا لمن .
ولكن الأمير الشاب مر ببابنا ، ورميت الجوهرة من
صدرى إلى طريقه . »

* * *

« عندما انطفأ المصباح جنب سريرى صحوت مع الطيور
الباكرة .
جلست عند شباكى المفتوح وعلى شعرى المحلول إكليل
زهر صابح .
وجاء المسافر الشاب على الطريق فى ضبابة الصبح الوردية .
على عنقه عقد لؤلؤ ، وأشعة الشمس تسقط على تاجه .
وقف أمام بابى وسألنى بصيحة مشتاقة : أين هى ؟
ولخجلى لم أقدر أن أقول . إنها أنا أيها المسافر الشاب ،
إنها أنا .
« كان الغسق والمصباح غير مضاء .
وكنت أضفر شعرى بفتور .
وجاء المسافر الشاب على عربته فى وهج الشمس الغاربة .
جياده تنفث الزبد ، والتراب على ثوبه .

نزل عند بابى وسأل بصوت متعب : أين هى ؟
ولخجلى لم أقدر أن أقول : إنها أنا أيها المسافر المتعب ،
إنها أنا .
هذه ليلة من ليالى نيسان ، والمصباح مشتعل فى حجرتى .
نسيم الجنوب يهب ناعما ، والببغاء الثرثارة تنام فى قفصها .
مئزرى فى لون رقبة الطاووس ، وملاءتى خضراء
كالحشيش الغض .
إننى أجلس على الأرض قرب الشباك وأنظر إلى الطريق
الخالى .
ولا أزال أتمتم فى الليل المظلم .
إنها أنا أيها المسافر اليائس ، إنها أنا . »

* * *

« الطائر الأصفر يغنى فى شجرتهم ويجعل قلبى يرقص فرحا
كلانا نعيش فى قرية واحدة ، وهذا كل سعدنا .
حملاها المدللان يأتيان ليرعيا فى ظل أشجار حديقتنا .
وإذا شردا فى حقل شعيرنا أحملها بين ذراعى .
اسم قريتنا خانجانا . ونهرنا يسمونه أنجانا .
واسمى معروف للقرية كلها ، واسم حبيبتى رانجانا . .

الحارة التي تصل إلى بيتهم تتعطر فى الربيع بأزهار المنجة
وعندما ينضج بذر كتانهم للحصاد يزهر تيلنا .
والنجوم التي تبتسم لـكوخهم تبعث إلينا نظرتها اللامعة .
والمطر الذى يملأ حوضهم يُضحك غابتنا .
اسم قريتنا خانجانا ، ونهرنا يسمونه أنجانا .
واسمى معروف للقرية كلها ، واسمى حبيبتى رانجانا . »

* * *

« لماذا تجلسين هناك تخشخشين بخلاخيلك لاعبة ؟
إملئى جرتك ، آن أن تعودى إلى الدار .
لماذا تحركين الماء بيديك وتلمحين الطريق تبحثين عن
أحدٍ لاعبة ؟
إملئى جرتك وعودى إلى الدار .
ساعات الصباح مرت والماء الأسمر يجرى .
والأمواج تضحك وتتهامس لاعبة .
السحب الشاردة تجمعت على حافة السماء فوق تلك الهضبة.
إنها تتلكأ وتنظر إلى وجهك وتبتسم لاعبة .
املئى جرتك وعودى إلى الدار » .

* * *

ولكن رابندرانات لم يكن فى هذه الفترة من حياته «بستانى الحب» وحسب. لقد وافقت السنوات الأولى من زواجه يقظة الشعور القومى فى بلاده، ومع أن أول سكرتير للمؤتمر الوطنى الهندى الذى اجتمع لأول مرة سنة ١٨٨٥ كان رجلا إنجليزيا، ومع أن هذا المؤتمر قد عقد بالاتفاق مع سلطات الاستعمار، فإنه لم يلبث أن حمل لواء الحركة الوطنية. وشاركت أسرة رابندرانات فى هذه الحركة مشاركة كبيرة وخصوصا أخوه جويتيرندرانات فقد تبنى حركة الاستقلال الاقتصادى وعمل على تأسيس صناعة هندية وطنية، واشترى سفينة تجارية كانت تنقل المسافرين بين ثغرى باريسال وكهولنا، وكان معظم ركابها بنغاليين وطنيين لا يدفعون أجراً. لقد كانت الحركة الوطنية فى مبدأ أمرها تغلب عليها العاطفية وتفتقر إلى شمول النظرة وصلابة التفكير، وبينما كان جويتير ندرانات مشتغلا بهذه المشروعات العملية كانت مقالات رابندرانات فى الصحف تؤكد ضرورة إيقاظ الثقة فى نفوس الشعب، وتشجيع الصناعات الريفية الوطنية، والعناية بتعليم اللغة القومية. كان الشباب البنغالى يستمع لصوته، ولعل أهم ركن فى دعوته كان إصلاح المجتمع البنغالى نفسه، فقد أكد لمواطنيه أن حبهم للحرية يجب أن يكون بناء، وأن هذا الحب

لا يتفق مع نظام الطوائف الهندى الذى يجعل بعض إخوتهم وأخواتهم منبوذين .

إن الشاعر الغنائى الذى لم يعرف الصراع الباطنى لأن دينه إنسانى يلتقى فيه المثال والواقع ، السماء والأرض — قد عرف الصراع من أجل قيمة الإنسان ، وضد أعداء الإنسان . وفى هذا الصراع كان يسير على آثار أبيه دقندرانات ، وكان الإصلاح الدينى يعنى بالنسبة له الشىء الكثير ، يعنى تحرير الحياة من ظلام الحقد وكثافة الجهل اللذين يتمثلان فى عبودية الإنسان للصنم . فإذا كانت الفكرة التى دارت حولها جميع كتابات طاغور — كما قال — هى وجود اللامحدود فى المحدود ، وإذا كانت هذه الفكرة قد سيطرت على شعره الغنائى كله وملأته بحب متسام للحياة ، وسيطرت على معظم شعره المسرحى ونفثت فيه حركة سيالة تقوم مقام الصراع ، فإن هناك فكرة أخرى بنيت على تلك الأولى وهى أن الإنسان قادر على الكمال الروحى بطبعه ، ففى قلبه وعقله جوهر الحق اللا محدود ، ولكى يضىء هذا الجوهر يجب ألا يخضع لشىء يعارضه سواء أكان هذا الشىء صنماً أم آلة .

وهنا يصبح طاغور أقرب ما يكون إلى الشعور بالصراع .

وسنرى فيما بعد كيف كانت نظرته إلى الصراع السياسي تعبيراً عملياً عن شعوره بالصراع الإنساني واعترافه به . أما الآن فحسبنا أن نشير إلى تجسيمه لهذا الشعور في عمل فني ، وهو مسرحيته « التضحية » .

يمكننا أن نعد « التضحية » مناظرة « لانتقام الطبيعة » من حيث أنهما تعبران معاً — كل من زاويتها — عن نظرة الشاعر إلى الحياة . « فانتقام الطبيعة » تعبر عن واقعيته المتسامية ، عن حبه للأرض ، الذى يخفى فى طياته حباً وحنيناً لشىء فوق الأرض . ومن هذا الشعور تنبع غنائيته الرقيقة الحالمة . و « التضحية » تعبر عن مثاليته المجاهدة ، عن إيجابية الحق والخير والجمال فى شخصيته ، وإلى هذا الجانب الأصلب من شخصيته يرجع الكثير من كتاباته السياسية والاجتماعية ، كما يرجع جهاده العملى الدائب فى سبيل السلام . ومما يسترعى النظر أنه كتب « التضحية » ثلاث مرات . كتبها أول مرة « رواية » بعنوان « الملك القديس » سنة ١٨٨٧ ، ثم كتبها مسرحية بعنوانها هذا « التضحية » سنة ١٨٩٠ ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية سنة ١٩١٧ وأهداها إلى الكتاب الذين وقعوا على بيان من أجل السلام : « إلى

الأبطال الذين قاموا يدافعون عن السلام حين طالبت إلهة الحرب بضحايا بشرية » .

فى المنظر الأول من هذه المسرحية نرى الملكة «جو ناڤاتى» فى معبد الإلهة « كالى » وقد جاءت لتقدم القرابين من الزهور والحيوانات إلى الإلهة القاسية علّها تنعم عليها بولد . إنها تخاطب الإلهة قائلة : « هل أغضبتك أيتها الأم المخوفة ؟ أنت تمنحين الولد للشحاذة التى تبيعهم لتعيش ، وللعاهرة التى تقتلهم لتدفع عن نفسها العار ، وها أنذا ــ أنا الملكة والدنيا عند قدمىّ ــ أتمنى ولا أنال لمسة الرضيع لصدرى ، نبض حياةٍ داخل حياتى أعز من حياتى . أى ذنب جنيت يا أماه لأستحق هذا النفى من جنة الأمهات ؟ »

ويجيبها راجوپاتى كاهن الآلهة : « إن أمنا كلها نزوات ، لا تعرف قانوناً ، أفراحنا وأحزاننا بدوات فى عقلها . اصبرى يا ابنتى فاليوم سنقدم إليها ضحايا غير عادية باسمك لنترضاها . »

ويخرجان ليستعدا لتلقى ضحايا الملكة التى تساق إلى المعبد ويدخل الملك « جوڤندا » ومعه خادم المعبد «چيسنج »وفتاة شحاذة « أپارنا » . والفتاة تشكو إلى الملك ان عنزها الصغير أخذ منها ليذبح فى المعبد . ويجيب الخادم الفتى : « أيها الملك ،

أنى لنا أن نعلم من أين يجمع الخدم قرابيننا اليومية ؟ ولكنْ لِمَ هذا البكاء يا طفلتى ؟ أيجمل بك أن تذرفى الدموع على ما أخذته الأم نفسها ؟ »

فتصيح الفتاة الشحاذة : « الأم ! إننى أنا أمه . إذا تأخرت فى العودة إلى كوخى يرفض عشبه ويمأمىء وعيناه على الطريق فأحمله على ذراعى حين أعود وأشاطره طعامى . إنه لا يعرف أماً غيرى . »

والفتى طيب القلب . فهو يقول : « مولاى ، لو استطعت أن أرد الحياة إلى العنز بتضحية جزء من حياتى لفعلت ذلك مسرورا . ولكن كيف أرد ما أخذته الأم نفسها ؟ »

إن الفتاة بعاطفتها الإنسانية الساذجة تهز قلب الملك والفتى . ويخاطب الفتى معبوده قائلا : « لقد خدمتك منذ طفولتى أيتها الأم كالى ، ولكنى لا أفهمك . هل الشفقة من نصيب البشر الضعفاء وحدهم دون الآلهة ؟ تعالى معى يا طفلتى ، دعينى أبذل ما أستطيع من أجلك . يجب أن يأتى العون من الإنسان حين تضن به الآلهة . »

ويدخل راجوباتى كاهن الإلهة ومعه ناكشاترا شقيق الملك ونايان راى قائد جنده وجماعة من الحاشية ، فيعلن إليهم

الملك أنه ينهى عن إراقة الدماء فى المعبد منذ اليوم . وهنا يبدأ الصراع بين الملك والكاهن . والكاهن يسأله : « أهو حلم! » فيجيب الملك : « ليس حلماً يا أبى . إنه اليقظة . لقد جاءتنى الأم فى صورة بنت صغيرة وقالت لى إنها لا تطيق الدماء . » فيرد الكاهن : « لقد كانت تشرب الدماء منذ أحقاب . فمن أين جاءت هذه الكراهية فجأة ؟ » فيجيب الملك : « لا ، إنها لم تشرب الدماء قط ، لقد كانت تشيح بوجهها أبداً . « فيحذره الكاهن : « فكر وتدبر أمرك . لا سلطان لك لتغير القوانين التى نزلت بها الشرائع . » ويجيب جوفيندا : « كلمة الله فوق كل قانون . »

لقد نشب الصراع ولم يبق لأحد منهما سبيل للرجوع . الملك يصدع بأمر العقل والقلب ، والكاهن يدافع عن الشرائع . وتميل الحاشية كلها إلى رأى الكاهن ، وتغضب الملكة لأن ضحاياها منعت من المعبد ، ويعنف الكاهن بالملك وتعنف الملكة بالملك ، ولكنه صامد لا يتزحزح ، يبدى لزوجته رقة وحنواً ولكنه يرفض ضراعتها له أن يعدل عن أمره : « ليس من حق البرهمى أن يهدر الخير الأبدى . إن دم الخلق ليس قرباناً للآلهة . ومن حق الملك والفلاح على السواء أن يدافعا عن الحق والعدل »

ويبعث الكاهن غلامه « جيسنج » إلى ناكشاترا شقيق الملك ، ويزعم له أن الإلهة أوحت إليه فى حلم أنه سيصبح ملكا بعد أسبوع . ويضحك ناكشاترا من قوله ، ولكنه لا يلبث أن يسأله : « ولكن خبرنى كيف يكون ذلك ؟ » فيخبره أن الإلهة ظامئة إلى دم ملكى ، ويوحى إليه أنه إن لم يقتل أخاه فسيموت هو نفسه لا محالة . ويثور جيسنج حين يسمع ذلك : « أهذا أمرك أيتها الأم الرحيمة ! تطلبين إلى الأخ أن يقتل أخاه ؟ سيدى ، كيف استطعت أن تقول إن هذه رغبة الأم ؟ » فيجيب الكاهن : « لم يكن هناك غير هذه الوسيلة لأخدم إلهتى ... » فيصيح الفتى : « يا للخطيئة ! »

الكاهن : ماذا تعلم أنت عن الخطيئة ؟

الفتى : ما علمتنيه .

الكاهن : إذن فتعال وتعلم درسك ثانية منى . الخطيئة لا معنى لها فى الواقع . القتل هو مجرد قتل . ليس خطيئة ولا شيئاً آخر . ألا تعلم أن تراب هذه الأرض من مجازر بغير عدد ؟ القتل فى الغابة وفى مساكن الناس وفى أعشاش الطيور وفى جحور الحشرات . العالم لا يكف عن القتل . والإلهة العظيمة كالى واقفة

ولسانها الظمآن يتدلى من فمها وكأسها بيدها يفيض فيه دم الحياة الأحمر من العالم كرحيق عناقيد عنب معصورة .

الفتى : كفى يا سيدى. هل الحب إذن كذبة والرحمة سخرية والحقيقة الوحيدة منذ الأزل هى شهوة التدمير ؟ أما كانت جديرة أن تدمر نفسها منذ أمد بعيد ؟ إنك تعبث بقلبى يا سيدى . الأم الظامئة إلى حبنا تتهمها بحب الدماء !

الكاهن : إذن دعهم يوقفوا التضحية فى المعبد .

الفتى : أجل ، فلتوقف — لا لا ، سيدى ، أنت أدرى بما هو حق وما هو باطل . قوانين القلب ليست قوانين الشريعة . العيون لا تستطيع أن ترى بنورها هى ، بل يجب أن يأتيها النور من خارج . غفرانك سيدى ، اغفر لى جهلى . أخبرنى يا أبى ، أصحيح أن الآلهة تريد دماً ملكياً ؟

الكاهن : يا للأسف ! هل فقدت إيمانك بى يا ولدى ؟

الفتى : إن عالمى ينهض على إيمانى بك . إن كان لا بد للآلهة من دم ملكى فلأحضره إليها . لن أدع الأخ يقتل أخاه .

الـكاهن : ولـكننى ربيتك ياولدى مذ كنت طفلا ، وأصبحت حبيباً إلى قلبي . ولن أستطيع احتمال فقدك .

الفتى : لن أجعل حبك لى ملوثاً بالإثم . أحلّ الأمير نا كشاترا من وعده . »

ولـكن الـكاهن يطلب إرجاء ذلك إلى الغد . ويجفل الأمير من تنفيذ ما اوحى إليه الـكاهن ، وتلقاه الملـكة فتزين له قتل الطفل « دروقا » الذى تربى فى حجر الملك ، فهو أعز عليه من نفسه ، وسيموت بدلا منه . وتقول له قبل أن يذهب : « ولـكن لا تنس أن تقربه باسمى ! »

ويلتى چيسنج الفتاة الشحاذة أپارنا فى المعبد ، فيقول لها : « اپارنا ! إنهم يطردونك من المعبد ولـكنك تعودين مرة بعد مرة . فأنت حق والحق لا يمـكن إبعاده . نحن نقيم هيا كل الزور فى معبدنا ونحيطها بعبادتنا ، ولـكنها ليست هناك أبداً . لا تتركينى يا أپارنا . اجلسى بجانى . لماذا أنت حزينة ياحبيبتى ؟ هل فقدت إلها لم يعد إلها ؟ فلنـكفر بالآلهة فى شجاعة وليقترب كلانا من صاحبه . إنهم يريدون دمنا ولهذا هبطوا إلى تراب أرضنا وتركوا بهاء السماء . فليس فى سمائهم رجال ولا مخلوقات يمـكن أن تتألم . لا يا فتاتى ، إن الآلهة غير موجودة .

أبارنا : إذن اترك هذا المعبد وتعال معى .

چيسنج : أترك هذا المعبد ؟ نعم ، سأتركه . وا أسفاه يا أبارنا ، يجب أن أتركه . غير أنى لا أستطيع تركه قبل أن أوفى آخر دينى له ... ولكن دعينا من هذا . اقتربى منى ياحبيبتى. اهمسى فى أذنى شيئاً يفيض عن هذه الحياة بحلاوته ، ويغمر الموت نفسه »

ما الذى يستبقى الفتى فى هذا المعبد ، على الرغم من أنه كفر بإلهته ؟ إننا نعرف ذلك من المنظر التالى، حيث نرى راجو باتى ونا كشاترا يأتمران لقتل الطفل « دروڤا » ، ولكن الملك يعلم بأمرها قبل أن تتم الجريمة ، فيقضى بنفى نا كشاترا ثمانى سنوات إلى أقصى حدود مملكته ، أما راجو باتى فيضرع إليه ذليلاً أن يمهله إلى الغد . ثم يلقى الفتى جيسنج فيطلب إليه قتل الملك : « بالأمس كنت أستطيع أن آمرك . أما اليوم فلا أستطيع إلا أن أسألك إحسانا . لقد مات فى ذلك النور الذى كان يمنحنى الحق أن أتحدى سلطان الملك . مسرجة الفخار يمكن أن تملأ وتشعل مرة بعد مرة ، ولكن النجمة التى تنطفىء تفقد إلى الأبد. أنا هذه النجمة المفقودة . أيام الحياة خيوط عنكبوت ، أصغر هبات الله ، ومع ذلك فقد اضطررت أن أسأل الملك يوماً واحداً من تلك

الأيام وأنا راكع على ركبتى . لاتدع هذا اليوم الواحد يمر عبثا . اجعل حاجبيه الأسودين الكريهين يتضرجان بدم ملكى قبل أن ينقضى . لماذا لاتتكلم ياولدى ؟ إن كنت قد نزلت عن مكانى سيداً لك ، أليس من حقى أن أطلب طاعتك أبا ، وأنا الذى كنت لك أكثر من أب ، لأنى أب ليتيم ؟ ...

جيسنج : يا أبى ، لاتزد قلبى المصدوع عذابا . إن كانت الإلهة ظمأى لدم ملكى فسآتيها به قبل أن يحل الليل . سأرد ديونى جميعها ، كل دانق منها . انتظر عودتى ، فلن أغيب .

ويناجى الكاهن إلهته وقد توهم أن النصر قريب . وإذا بجيسنج يأتى مندفعاً إلى الهيكل ويخاطب الصنم : « ألا بد لك من دم ملكى أيتها الأم العظيمة التى تغذو العالم بالحياة من درها ؟ إننى كشاترى من طبقة ملكية . لقد جلس أجدادى على عروش ، ومن أخوالى ملوك . إن فى دماً ملكيا فخذيه واطفئى ظمأك إلى الأبد ! »

ويطعن نفسه فيسقط صريعا . ويصرخ راجوباتى : جيسنج ! أيها القاسى الكنود ! لقد ارتكبت أشد الجرائم سواداً . إنك تقتل أباك ! جيسنج ، مغفرة ياحبيبى ! عد إلى قلبى ، ياكنز قلبى الوحيد ! دعنى أموت بدلا منك ! »

وتدخل أپارنا باحثة عن الفتى . فيناديها الكاهن : « تعالى يا أپارنا . تعالى ياطفلتى . ناديه بكل حبك . ناديه عله يعود إلى الحياة . خذيه إليك ، بعيداً عنى ، ولكن دعيه يعيش . »

وبينما تسقط أپارنا فى الهيكل مغشياً عليها يخاطب الكاهن إلهته : « رديه إلىّ ، رديه إلىّ ، رديه إلىّ ! انظروا كيف تقف هناك ، الحجر الأبله ! صماء بكماء عمياء ، والعالم الحزين كله يبكى ببابها — وأنبل القلوب تتحطم عند قدميها ! ردى إلىّ فتاى ! أوه ، كل هذا باطل . صرخاتنا المرة تضلّ فى الخواء ، الخواء الذى نحاول عبثاً أن نملأه بأصنام الوهم ! لتذهب ! لتذهب هذه الأوهام العاجزة التى تتشكل أصناما لتثقل عالمنا .

ويلقى بالصنم . وتناديه أپارنا « أبى ! » فيجيبها : « ياطفلتى الحلوة ! أقلتها « أبى » ! أتوبخيننى بهذا الاسم ؟ ابنى الذى قتلته ترك لى هذا النداء الوحيد العزيز فى صوتك الحلو .

أپارنا — أبى ، لنترك هذا المعبد . لنذهب من هنا .

راجو باتى — تعالى ياابنتى . تعالى ياأمى . لقد وجدتك . أنت آخر هبة من جيسنج . »

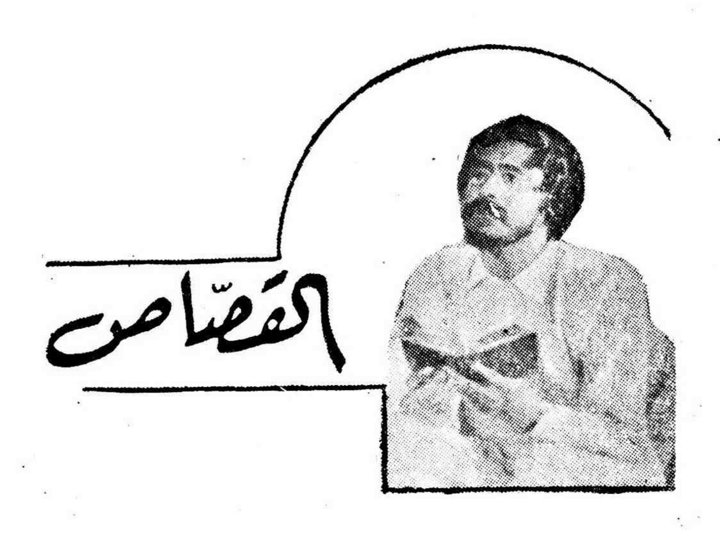
* * *

هناك شبه قوى بين هذه المسرحية وبين تراجيدية

« أنتيجونا » لسوفوكليس . ففى « أنتيجونا » ايضا صراع بين ما يمليه القلب و بين الشرائع : بين أنتيجونا التى تصمم على دفن أخيها لأن ذلك آخر مايستطيع الأحياء تقديمه للموتى من آيات الحب ، و بين الملك « كريون » الذى يصمم على أن يبقى هذا الأخ جثة طريحة ، جزر السباع وكل نسر قشعم ، لأنه مات خائناً لوطنه . ولكريون ابن هو «هايمون» ، يحب أنتيجونا ، كما أن « چيسنج » فى مسرحية طاغور يحب « أپارنا » ، وأمام عناد كريون يقتل هايمون نفسه بيده كما فعل «چيسنج» . هذه خيوط هامة مشتركة بين المسرحيتين . ومع ذلك فثم فرق كبير ، ولا أعنى « مؤامرة القتل » فى مسرحية طاغور ، وارتباطها بشخصيات الملك والملكة والأمير ناكشاترا ، وهى شخصيات لا مقابل لها فى المسرحية الكلاسيكية اليونانية ، فهذا قد يعزى إلى ميل طاغور الرومنسى الذى جعله يتجه فى مسرحه إلى العقدة المتعددة الأطراف . ولكننى أعنى شيئاً هو فى نظرى أهم ، وأكاد اظنه ناشئاً عن اختلاف نظرة طاغور إلى الحياة عن النظرة التراچيدية اليونانية ، وهو اختلاف قد يشخص خصيصة هامة من خصائص النظرة الشرقية على العموم . ففى المسرحية الكلاسيكية اليونانية نرى موقف كل من طرفى الصراع يصور

بغاية ما يكون من الإقناع ، بحيث يصعب الحكم أيهما المصيب وأيهما المخطئ ، وفيم الخطأ . وعندما تقع الفاجعة نشعر أن سببها لا يكمن فى خطأ معين ، بقدر ما يكمن فى كون الإنسان إنسانا . فالصراع الأساسى فى التراچيدية اليونانية هو الصراع بين الإنسان والقدر . أما فى تراچيدية طاغور فنحن لا نشك فى أن الملك على حق وأن الكاهن على باطل ، ومع ذلك فالصراع بينهما يستمر لأن فى الإنسان نزعات الخير والشر جميعا ، فالصراع هنا صراع بين الإنسان ونفسه ، ولهذا يتركز فى الفتى «چيسنج» أكثر مما يتركز صراع « أنتيجونا » سوفوكليس فى الفتى هايمون . إن مسرحية طاغور أقل حتمية وأكثر تفاؤلا من مسرحية سوفوكليس .





بعد زواج رابندرانات بقليل رأى والده أن يكل إليه الإشراف على بعض ممتلكات الأسرة فى «شيلايدا» على ضفاف الكنج . وكان حلم رابندرانات أن يسيح فى أرجاء الهند كما كان يفعل الحجاج القدماء ، ليعرف حياة الشعب من قريب ، فلم يسر كثيراً بالمهمة التى أسندها إليه أبوه ، وقبل أن يسافر إلى شيلايدا قام برحلته الثانية إلى أوربا ، فزار إيطاليا وفرنسا وإنجلترا .

على أنه لم يلبث أن حمد المقام فى شيلايدا — وهل نتوقع

غير ذلك من شاعر أحب الطبيعة والناس هذا الحب العظيم ؟ — فقد وجد فى الريف متعة وخبرة ، وأنتج فيه كثيراً من أفضل إنتاجه . أتيح له أن يستشعر الجمال المتغير فى الطبيعة الريفية : صيفها وشتائها وأمطارها وفيضاناتها ، ووصف ذلك كله وصفاً حياً فيه طرافة التجربة المباشرة العميقة . وخالط الفلاحين وأحبهم حباً عميقاً : « هؤلاء الأطفال الكبار المساكين ، أبناء الله » ، واحترم عملهم وأقام الأسواق لإحياء الصناعات الهندية القديمة ، وساعد فى تنشيط التعاون الزراعى الذى كان بادئاً فى البنغال . وفى « شيلايدا » كتب شعره الغنائى الذى جمع بعضه فى «البستانى» ، كما كتب مسرحيتين من أجود مسرحياته : « تشترا » و « الملك والملكة » ، على أن قصصه القصيرة التى كتبها فى هذه الفترة تستحق وقفة خاصة .

فمن بين دارسى الأدب البنغالى من يرون أن أحسن ما كتب طاغور هو هذه القصص القصيرة ، لا الأغانى ولا المسرحيات . وفى هذا القول شىء كثير من المبالغة ، ومع ذلك فإن بعض قصصه القصيرة يرتفع إلى مرتبة فنية تعادل أجود ما كُتب فى هذا الفن .

لقد كان الإحساس « بالصنعة » هو أبعد الأشياء عن طبيعة

طاغور ، فهو شاعر رومنسى متدفق ، يطير خياله مع النغم ، ولهذا يأخذ عليه بعض النقاد الجدد أن شعره متفاوت ، فمرة يرتفع ببساطته وطبيعيته إلى قمة الغنائية ، ومرة ينزل إلى تكرار سهل لحالات وجدانية سهلة . وقصص طاغور تضارع شعره فى السهولة ، فأنت لاتشعر أن القاص يتوقف مرة ليفكر كيف يقول لك ما يريد أن يقول . إنه مسترسل مستمتع بما يقصه ، تغلب عليه الدعابة ، وقد تخطر له فكرة أو حكمة ، ولكنها تأتيه فى صورة تحس من ابتكارها نفسه بمقدار ما فيها من طبيعية : « بعد أيام قليلة التقى الرجل والمرأة . عندما ينقسم حجر يمكن وصله ثانية بسهولة وإحكام . ولكن الإنسان كائن حى ، فى كل لحظة يطرأ عليه اختلاف قليل ، هو متغير أبداً ، وعندما يفترق الناس لا يمكن ضمهم بعد انفصال طويل ليعودوا كما كانوا من قبل . »

وهكذا يبدو أن طاغور فى قصصه كان متأثرا بطبيعته الخاصة أكثر من تأثره بأى نوع من القصص البنغالى أو الأوربى السابق وإن كان كثير من الكتاب قد أشاروا إلى استفادته من فن « الكاثا » او الحكاية الشعبية ، كما أن فى بعض قصصه مشابهات من فن تورجنيف أو إدجار ألان بو : تلك القدرة

الممتازة على بث الحياة فى الطبيعة وإشراكها فى الموقف القصصى ، وذلك التلذذ بالإلغاز وإثارة الانفعال وخلق جو المكان . ولكن ذلك كله يذوب فى شعور القاص بحكايته ، وطريقته الخاصة فى قصها ، وهى طريقة تعتمد « التكنيك » البسيط فى البدء بتقديم الشخصية ثم عرض الحدث ، وقد يكون الحدث قصيراً نسبيا ، وقد يمتد سنين .

ومع أن طاغور يستمد معظم قصصه القصيرة من الحياة البنغالية المعاصرة ، فإنه لم يكن يميل إلى إعطاء صور « واقعية » من هذه الحياة ، بل كانت مشاعره وآراؤه واضحة فيها جميعا . وفى ذلك الوقت كان لطاغور مواقف محددة من المشكلات الاجتماعية فى بلاده : من نظام الطبقات ، وحقوق المرأة ، وتعدد الزوجات . إلى جانب موقفه الواضح الصريح فى مناهضة الاستعمار ، وكان يعبر عن هذه المواقف كلها فى ثنايا حكاياته أو فى موضوعاتها الأساسية ، لا يتعمد ذلك ولكنه لا يتجنبه أيضا ، ولا يحشو تعبيره بالخطابية ولكنه لا يلزمه حدود « الموضوعية » .

ولعل أوضح تصوير لمذهب طاغور فى القصة هو ما يحدثنا به فى مقدمة قصته « يحكى أن ملكاً » :

« هناك مثل انجليزى يقول : لا تسألنى فاكذبك . وطفل السابعة الذى يستمع إلى حكاية خرافية يفهم ذلك جيدا . فهو يمتنع عن السؤال بينما تروى القصة . وبذلك يبقى زيفها الجميل الخالص عارياً كله ، بريئاً كطفل رضيع . شفافاً كالصدق نفسه صافياً كنبع ضاحك . ولكن الكذب الثقيل المشوب بالعلم عند أصحابنا المحدثين يجب أن يغلف صفته الحقيقية ويخفيها . وإذا اكتشفت أقل ثغرة من الخداع فى موضع ما فإن القارىء يعرض باشمئزاز متأفف . وتحيق الخيبة بالكاتب .

« عندما كنا أطفالا كنا نفهم كل الأشياء الحلوة .. وكنا نستخلص حلاوات القصة الخرافية بعلم لا يخطىء ، خاص بنا . لم نكن نبالى قط بمثل هذه الأشياء غير المفيدة التى تسمى المعرفة . لم نكن نبالى إلا بالحقيقة . وكانت قلوبنا الصغيرة الساذجة تعرف جيداً أين قصر الحقيقة البلورى وكيف تصل إليه . »

لهذا نجد طاغور فى قصصه القصيرة كما نجده فى شعره يتوخى البساطة ويجعلها أسلوبه . وقلما يلجأ إلى شىء من أساليب التشويق غير اهتمامه بما يكتب ، وقلما يحاول أن يخفى نفسه عن القارىء ، ولكن ذلك لا يجعله يلبس ثوب المعلم أو الخطيب ،

لأن الحقيقة الحية فى نظره لا تدرك بالإقناع الذهنى وحده ، ولأن الخطابية نوع من الاستعلاء الذى تنفر منه طبيعته . فهو يقص أولا للذة القصص ، ولأن فى القصص حقيقة أصفى من المعرفة ، ولهذا لا يحجم عن اتباع طريقة السرد فى الجانب الأكبر من قصته . فالكاتب القصصى الذى يتجنب طريقة السرد يفعل ذلك لشعوره بغرابة موقفه من ناحية — هو غير مستريح إلى أن يقف موقف الراوية لشىء يعلم ويعلم قارئه مقدما أنه لم يحدث — ولرغبته فى إبعاد نفسه عن الموضوع من ناحية أخرى ولكن طاغور لم يكن يشعر بالقلق من موقف القاص — ولم يكن يحاول الابتعاد عن موضوعه لأنه لم يكن يشعر بادىء بدء بأن الموضوع يفرض نفسه عليه ، ولا بأنه يفرض نفسه على الموضوع .

التفاهم المستمر الذى كان طاغور يستشعره بينه وبين الكون كله هو الذى يجعل لفنه فى القصة القصيرة تلك السهولة الطبيعية فنشعر أمامها بنعومة الخطوط والألوان أكثر مما نشعر برسوخ الكتل : ولعل ذلك هو مايجعل بعض قصصه تبدو وكأنها تريد أن تروغ من أيدينا وذاكرتنا ، فهى لاتجبهنا بإحساس قوى يفرض نفسه علينا كما فرض نفسه على الكاتب ، ولا تنهض

بكيان مستقل يمثل أمامنا مغرياً أو مهدداً. ولكنه كثيرا ما يصل بساطة إلى درجة من التناغم تجعل قصصه أشبه بألحان موسيقية، تأثيرها فى النفس أدنى إلى السرور ولو كان طابعها الحزن.

من هذه القصص الممتازة قصته « أعيان نايا نجور ». يبدؤها طاغور على عادته بطريقة السرد، معرفا بشخصيته الرئيسية:

« فى قديم الزمان كانت أسرة (بابو) فى نايا نجور من ملاك الأراضى المشهورين. وقد عرف عنهم بذخ الأمراء. فربما قصوا حواشى الحرير الموصلى لأنها تحتك بجلدهم. وربما أنفقوا عدة آلاف من الروبيات على عرس قطة. ويقال إنهم فى إحدى المناسبات الهامة أرادوا أن يقلبوا الليل نهارا فأشعلوا مصابيح لا تحصى وأمطروا من السماء خيوطاً من الفضة لتحاكي ضوء الشمس. كانت هذه الأيام قبل الطوفان. ثم جاء الطوفان. فلم يكن ممكناً أن تستمر سلسلة آل بابو القدماء بترفهم الملوكي زمناً طويلا. لقد كانوا كمصباح أشعلت فيه فتائل كثيرة، فتوهج زيته مسرعاً وانطفأ النور.

« وجارنا كايلاس بابو هو البقية الباقية من هذا المجد البائد. فقبل أن يكبر كانت أسرته قد كادت تصل إلى الحضيض،

وعندما مات أبوه تألق البذخ مرة واحدة فى جنازة الرجل ثم كان الإفلاس . فبيعت الأرض لسداد الدين ، ولم يكن المال القليل الباقى كافيا للمحافظة على أبهة الأسرة الماضية . »

وهكذا اضطر سليل المجد القديم أن ينتقل إلى كلكتا ليعيش عيشة متواضعة . وكان له ابن واحد مات وخلف بنتا . وعاشت البنت مع جدها فى المنزل الصغير ، حيث كان يخدمهما خادم عجوز ظل مخلصاً للأسرة .

ولا يخفى راوى القصة كرهه لكيلاس بابو . ويعلل ذلك بأن أسرته على النقيض من أسرة كيلاس . فأبوه قد كسب ثروة من عرق جبينه ، ولهذا فقد نشأ الابن يكره التظاهر ويعرف قيمة المال . ونعرف أن الراوى شاب قد نال قسطاً طيباً من التعليم الحديث ، وهو يحسب أن ما ناله منَ التعليم وما ينتظره من الثراء لا يرفعه كثيرا فى نظر كيلاس بابو . ولكنه يلاحظ أن أحداً من جيران الشيخ ومعارفه لم يكن يشاطره حنقه على سليل المجد القديم ; والواقع أن الرجل كان من أبعد الناس عن إيذاء الناس . فهو دائما ودود مهذب ، يشارك الناس فى حفلاتهم وأعيادهم ، ويبذل ابتسامته السمحة للصغير والكبير ، ويبدى السرور كلما لقى أحداً من أصدقائه ، ويسأل عن الأسرة

والجيران بأسمائهم . وكان راوى القصة يلمح ما فى ذلك كله من ادعاء العظمة ، ويهزأ من عناية الشيخ بملابسه ومظهره على الرغم من فقره :

« ومع أن كيلاس بابو — كما قلت — كان قد فقد كل أرضه ، فقد بقيت له بعض مخلفات الأسرة . فكان هناك دورق فضى لرش الماء المعطر ، وعلبة مشغولة لماء الورد ، وصينية ذهبية صغيرة ، وشال ثمين عتيق ، وثوب التشريفة ذو الطراز القديم ، والعمامة الموروثة عن الأسلاف . وكان قد أنقذ هذه الأشياء بصعوبة شديدة من بين مخالب المرابين . وكان يبرزها فى كل فرصة مناسبة ويحاول بذلك إنقاذ مجد أعيان نايا نجور الذى طبق الآفاق . ومع أنه كان فى صميم قلبه أشد الناس تواضعاً فقد كان فى أحاديثه اليومية يرى واجباً مقدساً عليه نحو نبل محتده أن يطلق العنان لكبريائه العائلية ، وكان أصدقاؤه يشجعون هذه الخصلة فيه إذ يقابلونها بالعطف والرضى ، وكانوا يجدون فى ذلك سروراً كبيراً . »

كان الجيران يسمونه الجد ، ويتوافدون إلى منزله . ولكيلا يكلفوه شيئاً كان الواحد منهم ربما أحضر معه تبغاً ، ويقول : « ياجدى ، لقد جاءنى هذا الصباح بعض التبغ من « جايا » ، أرجو أن تقبله ، ولعل مذاقه يعجبك . »

فيأخذه الجد ويقول إنه ممتاز . ثم يسترسل فى قصة عن نوع فاخر من التبغ كانوا يدخنونه قديماً فى نايانچور ، وكان ثمن الأوقية منه جنيها . وكان من عادته أن يقول بعد ذلك : « لعل بعضكم يحب أن يذوقه الآن . فقد بقى لدى بعض منه ، ويمكننى أن أحضره لكم على الفور . »

ولكن الحاضرين كانوا يعلمون جميعاً أن ذلك التبغ إن طلب فلابد أن يكون مفتاح الصوان مفقوداً ، أو يكون الخادم العجوز « جانيش » قد نقل التبغ من مكانه .

وعندما كان الضيوف يقومون لينصرفوا ، كان الجد يرافقهم إلى الباب ، ويسألهم ، عرضاً ، متى يأتون جميعا ليتغدوا معه .

فيقول أحدهم بأدب : انتظر قليلا ياجدى . سنحدد يوماً فيما بعد .

فيجيب الجد : حسنا ، حسنا . يحسن بنا أن ننتظر حتى تأتى الأمطار . فالجو شديد الحرارة فى هذه الأيام ، والغداء الفاخر الذى أريد أن أقدمه إليكم لا بد أن يقلب معدتنا فى مثل هذا الطقس .

ولكن عندما تأتى الأمطار يحرص كل واحد ألا يذكره بوعده ، وإذا ذكر هذا الموضوع فإن أحد الأصدقاء يلاحظ

برفق أن الأمطار تجعل الانتقال صعبا ، وأن الأفضل الانتظار حتى تنقطع . وهكذا دواليك .

إن أشنع الجرائم فى نظر الشباب هى أن يكون المرء غبياً ولكن كايلاس بابو لم يكن غبياً ، وكثيراً ما كان جيرانه يستشيرونه فى أمورهم العملية ، إلا أنه إذا جاء إلى سيرة أعيان نايا نجور فقدكان مستعداً لتصديق كل ما يلقيه الناس على مسامعه من مبالغات يريدون بها إدخال السرور على قلبه ، ولم يكن يخطر بباله قط — ولا فى الحلم — أن أحداً يمكن أن يشك فى هذه المعجزات .

على أن هناك سببا آخر لذلك الكره الذى كان راوى القصة يستشعره نحو كايلاس بابو .

فقد كان فى سن الزواج . وكان فى استقامة خلقه وعلو تعليمه وثراء أبيه مايجعل كثيرا من الأسر الطيبة فى البنغال تتمنى أن يصاهرها ، بل تعرض عليه بناتها. وكان ذلك يسعده ويرضى كبرياءه ، وإن لم يجد فى فتاة من هذه الفتيات من تصلح أن تكون قرينته ومع أنه رأى حفيدة كايلاس بابو ولم يؤخذ بجمالها ولا تصور أنها تصلح له زوجة ، فقد غاظه من الشيخ أنه لم يعرضها عليه، بل لقد سمع أنه قال لأصدقائه إن آل بابو لم يتمنوا

نعمة قط ، وإنه لن يخرج على تقاليد الأسرة ولو بقيت الفتاة عانسا . كانت هذه العزة هى التى تخنق الفتى وتثير نقمته على الشيخ ، ولكنه لم يكن يجد سبيلا للانتقام منه .

إلى أن اتفق يوما فى مجلس من مجالس الشيخ أن زعم له موظف سابق أن نائب الحاكم دائم السؤال عنه ، وأنه كثيراً ماسمعه يقول إن البنغال كلها لم يكن فيها إلا عائلتان كريمتان حقا أمراء بوردوان وأعيان نايانجور . وما كاد الشيخ يسمع هذه الكذبة حتى انشرح صدره ، وظل يردد القصة بعد ذلك ، وكان كلما رأى الموظف السابق يسأله عن نائب الحاكم وعقيلته وأطفاله .

ويرى الشاب الفرصة سانحة ، فينفرد بكايلاس بابو ذات يوم ويهمس له : أنه رأى نائب الحاكم أمس ، وأخبره أن كايلاس بابو يقيم الآن فى كلكتا ، وقد قرر الرجل أن يضرب صفحاً عن الرسميات ، وأن يزور الشيخ بنفسه اليوم .

وفى وقت الظهيرة ، والجيران إما نائمون أو مشغولون بأعمالهم ، وقفت عربة ذات جوادين أمام منزل كايلاس بابو ، ونزل خادمان بملابسهما الرسمية ، وصعدا السلم وأعلنا بصوت مرتفع : أن سيارة نائب الحاكم قد وصلت . وكان كايلاس بابو فى انتظاره بثياب التشريفة القديمة وعمامة أسلافه ، والخادم جانيش بجانبه

يلبس احسن حلل سيده لهذه المناسبة . فاسرع يستقبل ضيفه ، وألقى عليه خطبة ترحيب طنـــانة باللغة الأردية ، وحرص — بالطبع — على أن يعرض مخلفات الأسرة : الشال ، والصينية ، والدورق ، والصندوق المشغول .

وبعد دقائق ، لم ينطق فيها نائب الحاكم المزيف بحرف ، ولم يزد على هز رأسه ، نهض منصرفاً وتبعه الخادمان يحملان مخلفات الأسرة ، ووضعاها باحترام فى العربة . فلم يشك كايلاس بابو فى شىء ، وظن أن هذه هى عادة الحكام .

وكان الشاب يرقب ذلك كله من الحجرة المجاورة . وقد كاد جانباه ينشقان من الضحك المكتوم ، حتى إذا لم يجد بداً من الانطلاق أسرع إلى حجرة بعيدة وإذا بفتاة صغيرة جالسة فى ركن تبكى حتى ليوشك قلبها أن يتمزق . ولما رأته فى قهقهته الصاخبة نهضت غاضبة وعيناها الكبيرتان السوداوان تقذفان عينيه بمثل ومض البرق ، فقالت وصوتها تخنقه الدموع : أخبرنى ! بم أساء جدى إليك ؟ لمــاذا جئت تخدعه ؟ لماذا جئت هنا ، لمــاذا . . .

« لم تستطع أن تزيد شيئاً . بل غطت وجهها بيديها وانفجرت باكية .

« واختفى ضحكى فى لحظة . فلم يكن قد خطر لى قط أن فى عملى هذا شيئاً غير دعابة ممتازة ، وهأنذا أجدنى قد سببت أقسى الألم لذلك القلب الصغير البالغ الرقة . ونهض قبح قسوتى كله ليدينني . وتسللت من الحجرة فى صمت ككلب مطرود .

« حتى الآن لم أكن أنظر إلى كسم ، حفيدة كيلاس بابو ، إلا على أنها سلعة تافهة فى سوق الزواج ، تنتظر عبثاً أن تجتذب زوجا . ولكننى اكتشفت الآن ، بهزة المفاجأة ، أن فى ركن تلك الحجرة قلباً إنسانياً يخفق . »

ويقضى الفتى ليله مسهدا ، ثم يأتى فى الصباح حاملا كل مخلفات آل بابو إلى مسكن كيلاس ، ليقدمها سراً إلى الخادم جانيش . فيسمع صوت كسم تخاطب جدها برقة ، سائلة إياه أن يقص عليها ماحدث بينه وبين « الصاحب » . ويتالق وجه الشيخ زهواً وهو يروى لها كل ما لم يقله الحاكم من ثناء على أعيان نايا نجور . والفتاة جالسة أمامه ، تتطلع إليه بانتباه ملؤه الغبطة .

« فتأثرت تأثراً عميقاً ، وطفرت الدموع إلى عينى ، ووقفت هناك فى الممر صامتاً بينما كان الجد ينهى قصته المزوقة عن زيارة (الصاحب) العجيبة . وعندما غادر الحجرة أخيراً حملت المسروقات

ووضعتها عند قدمى الفتاة وخرجت دون أن اتكلم .

« ثم ذهبت مرة ثانية فى ذلك اليوم لأزور كايلاس بابو نفسه . وكنت قد ألفت — طبقاً لعاداتنا الحديثة الكريهة — ألا أحيي ذلك الشيخ عندما أدخل الحجرة . ولكننى فى ذلك اليوم انحنيت انحناءة عميقة ولمست قدميه . ولست أشك فى أن الشيخ ظن زيارة الصاحب لداره هى السبب فيما جد من أدبى فقد سر له سروراً عظيماً ، ولمعت عيناه بصرامة ملؤها الطيبة .

« وتوافد أصدقاؤه وراح يروى لهم بإطناب قصة زيارة نائب الحاكم ، مضيفاً إليها تحليات جديدة مغرقة فى الخيال . لقد اصبحت الزيارة ملحمة من حيث النوع والطول أيضاً .

«وعندما انصرف الزوار الآخرون تقدمت إلى الشيخ بخطبتى فى تواضع شديد . فقلت له إننى وإن كنت لا ارانى قط جديراً بمصاهرة مثل هذه الأسرة العريقة فإننى . . . الخ الخ .

« وعندما اوضحت غرضى للشيخ عانقنى وانفجر متهللا . قال : إننى رجل فقير ، وما كنت أتوقع قط مثل هذا الحظ العظيم .

« كانت هذه هى المرة الأولى والأخيرة — طوال حياته — التى اعترف فيها كايلاس بابو بفقره . كما كانت المرة الأولى

والأخيرة — طوال حياته — التي نسى فيها ولو للحظة واحدة عزة أعيان نايا نجور . »

* * *

وفى قصة أخرى لطاغور — قصة « الـكابلى » — يقدم لنا راوى القصة شخصية بائع جوال ، من كابل ، نشات بينه وبين ابنة الراوى ذات الخمس سنين صداقة عجيبة ، فكان دائم الجلوس معها أمام المنزل يلاعبها ويضاحكها ، بعد أن ضمن رضاها عنه بما كان يقدمه لها من حلوى لا يتقاضى عنها ثمنا . وكانت زوجة الراوى — طبقا لمعتقدات طبقتها — ترى مسلك ذلك البائع مريبا ، وتخشى أن يكون من لصوص الأطفال . ولـكن زوجها — راوى القصة — كان أكثر تحرراً ، فلم يمنع هذه العلاقة الحميمة بين ابنته الصغيرة وبين البائع العملاق .

وكان من عادة البائع — رحمان — أن يسافر إلى كابل فى يناير من كل عام ليزور أسرته ، فكان يقضى هذا الشهر مشغولا بجمع ماله من ديون عند زبائنه ، قبل سفره . إلا أنه كان يجد دائما بعض الوقت ليقضيه مع صديقته الصغيرة « مينى » حتى كان يوم تنبه فيه الراوى وابنته إلى صوت ضجة فى الشارع وإذا برحمان بين شرطيين يقودانه مقيد اليدين ، وثياب رحمان

ملوثة بالدم ، وفى يد أحد الشرطيين سكين ، وحولهم جمهور متطلع . ويسأل الراوى عن القصة فيعلم أن أحد زبائن رحمان أنكر ديناً له عنده ، فاغتاظ رحمان وطعنه بسكين .

ويُحكم على رحمان بالسجن بضع سنوات . وتنس مينى صديقها القديم . وتكبر ، وتبلغ سن الزواج ، وهذا يوم زفافها وفى صباح ذلك اليوم ، وضجة الاحتفال على قدم وساق ، يدخل رحمان الكابلى .

« لم أعرفه أول الأمر . لا حقيبة ، ولا شعر طويل . إلا تلك القوة التى كانت له . ولكنه ابتسم . فعرفته ثانية . سألته :

— من أين جئت يارحمان ؟

قال : خرجت من السجن مساء البارحة .

«وصدمت الكلمات أذنى. فلم أكن قد تكلمت من قبل مع رجل جرح أخاً له . وانقبض قلبى حين أدركت ذلك ، فقد ظننت أن اليوم يكون أسعد فألا لو لم يظهر .

«قلت : هناك حفلة تقام ، وأنا مشغول. ألا تستطيع أن تمر فى يوم آخر ؟

«فتحول مسرعاً ليذهب ، ولكنه حين وصل إلى الباب تردد

ثم قال : ألا أستطيع — يا سيدى — أن أرى الصغيرة لحظة ؟

« لقد كان يعتقد أن مبنى لا تزال كما ، هى كان يتخيل أنها ستجرى إليه كعادتها ، منادية : يا كابلى ! وكان يتخيل أيضا انهما سيضحكان ويتحدثان معاً كعادتهما قديما . بل إنه — إحياء لذكرى الأيام الماضية — جاء بشىء من اللوز والزبيب والعنب ملفوف فى ورقة ، وقد حصل عليه بطريقة ما من أحد مواطنيه ، فإن رأس ماله الصغير كان قد تبدد .

« قلت ثانية : هناك حفلة فى المنزل ، ولن يكون فى مقدورك أن ترى أحداً اليوم .

« ونكس الرجل رأسه . ونظر إلى متأملا لحظة ، ثم قال : « طاب صباحك » وخرج .

« وشعرت بأسف شديد ، وهممت أن أناديه ليرجع ، ولكنى وجدته يعود من تلقاء نفسه . واقترب منى ومد يده بهديته قائلا : « لقد أحضرت هذه الأشياء للصغيرة يا سيدى . فهلا تعطيها لها ؟

فأخذتها وأردت أن أنقده الثمن ، ولكنه امسك بيدى وقال : أنت رجل طيب يا سيدى ، اذكرنى بخير . لا تعطنى نقوداً ! أنت لك بنت صغيرة ، وأنا أيضا عندى مثلها فى بيتى .

إننى أفكر فيها وأحضر الفاكهة لابنتك ، لا من اجل ربح .

« قال ذلك ووضع يده داخل ثوبه الكبير الفضفاض ، وأخرج ورقة صغيرة متسخة بسطها على مكتبي وأزال تجعداتها بعناية كبيرة . لم تكن صورة ولم تكن رسما . إنما كانت أثر يد صغيرة ملطخة بالحبر وضعت مبسوطة على الورقة . كان يحمل لمسة يد ابنته هذه على قلبه دائما وهو يجيء سنة بعد سنة إلى كلكتا ليبيع بضائعه فى شوارعها . »

ويستبقى الراوى زائره ، ويبعث فى طلب ابنته ، فتأتى فى ثوب الزفاف ، وينظر إليها الكابلى كالمذهول ، ثم يستعيد ضحكه القديم معها ، فيسألها باسما : ياعروس ، أتذهبين الآن إلى بيت حميك ؟

ولكنها تحمر خجلا ، وعندما تذهب يصعّد رحمان زفرة عميقة ويجلس على الأرض ، فقد تذكر فجأة أن ابنته لابد قد كبرت هى الأخرى ، وعليه الآن أن ينشىء معها صداقة جديدة . لاشك انه لن يجدها كما تركها منذ ثمانية أعوم .

« كانت موسيقى العرس تعزف ، وشمس الخريف اللطيفة تتدفق حولنا ، ولكن رحمان كان جالساً على الأرض فى حارة صغيرة فى كلكتا ، وكان يرى أمامه جبال أفغانستان الجرداء .

« وأخرجتُ ورقة ماليةوأعطيته إياها ، قائلا :عد إلى ابنتك في بلدك يارحمان ، وعسى أن تجلب سعادة لقائكما حظاً طيباً لابنتى .

«وكان علىّ حين قدمت هذه الهدية أن أختصر بعض نفقات الحفلة . كان علىّ أن أستغنى عن المصابيح الكهربائية ، والموسيقى العسكرية ، وسخطت سيدات المنزل لذلك ، ولكننى رأيت أن حفلة الزفاف تزداد ضياء بفكرة أنه فى أرض بعيدة يلتقى أب طال غيابه بابنته الوحيدة . »

وقد يطول هذا الفصل كثيرا لو حاولنا أن نعرض لنماذج متنوعة من فن طاغور فى القصة القصيرة . فالقصة القصيرة عنده متعددة الأشكال ، قد تتخذ شكلا قريبا من شكل المسرحية من حيث التركيز والحركة ، وقد تتخذ شكل الحكاية التى تعتمد على العقدة ، ويلتقى فيها الواقعى بالخيالى ، والظاهر بالباطن . ولكنه ، كما رأينا ، يصل أحياناً فى بناء القصةالقصيرة إلى أحسن ما يصل إليه كتابها العالميون ، وهو دائما القاص الذى يحب حكايته ، ويعبر ، من خلالها ، عن حبه للحياة والأحياء .

الله والأطفال

عاد الأب من الجنازة .

وكان ابنه ذو السابعة واقفاً أمام النافذة ، وعيناه مفتوحتان ، وتعويذة ذهبية تتدلى من عنقه . ورأسه ممتلىء بأفكار أكبر من أن يفهمهما سنه .

أخذه أبوه فى ذراعيه وسأل الصبى : أين أمى ؟

فأجاب أبوه وهو يشير إلى السماء : فى السماء .

« وبالليل تأوه الأب فى نعاسه ، وقد أجهده الحزن .

وكان مصباح معتم يشتعل قرب الباب ، وحرباء تطارد الحشرات على الحائط .

وتنبه الصبى من نومه ، وتحسس بيديه فراغ السرير ، وتسلل إلى الشرفة المكشوفة .

ورفع الصبى عينيه إلى السماء وتأمل طويلا فى صمت .

وأرسل عقله الحائر بعيداً فى الليل هذا السؤال : أين السماء ؟

ولم يأت جواب . وبدت النجوم كدموع لاهبة لتلك الظلمة الجاهلة » .

* * *

« كنت أسير فى درب كساه العشب ، عندما سمعت أحدا من ورائى فجأة يقول : انظر هل تعرفنى ؟

فالتفتُّ و نظرت إليها و قلت : لاأستطيع أن اذكر اسمك.

قالت : أنا أول حزن كبير صادفته فى شبابك .

وبدت عيناها كصبح لايزال عالقاً به الندى .

ووقفتُ صامتا برهة قبل أن أقول : هل أضعتِ كل ثقل دموعك ؟

فابتسمتْ ولم تقل شيئا . وشعرت أن دموعها قد تعلمت على المدى لغة الابتسام .

همستْ : قلت مرة إنك سترعى حزنك إلى الأبد .

فاحمر وجهى وقلت : نعم ، غير أن السنين مضت ، ونسيت .

ثم أخذتُ يدها فى يدى وقلت : ولكنك تغيرت .

قالت : ما كان حزناً مرة أصبح الآن سلاما » :

(طاغور : المارب)

* * *

لم يشعر طاغور بقرب الموت كما شعر به فى تلك السنوات التى استقبل بها العقد الخامس من عمره . كان أول هذه المصائب وأفدحها ، هو موت زوجتــه . وأعقبتها ابنته الكبرى ، وكانت مريضة بذات الرئة ، ثم أبوه ، ثم أصغر أبنائه .

وقد ذهب بعض النقاد الهنود إلى ان قصائده فى رثاء زوجته لا تعبر عن شاعرية قوية ، لأن ألم الشاعر لم يكن صراخاً ولا يأساً ولا كلمات محرقة ، بل ألماً عميقاً متاملا يريد ان يقترب من معنى الموت ، من الله :

« عندما كانت على قيد الحياة .
كان — يا رب — بوسعى أن أرد إليها كل ما تمنحينه
من هبات .
أبداً لن يرجع العهد .
ليلها الآن صباح .
يا إلهى قد ضممتها إليك .
وهداياى التى أعددتها من أجلها .
إنما أرفعها اليوم إلى أقدامك .
فخطاياى إليها .
وذنوبى
منك أرجو اليوم غفراناً لها .
وزهور الشكر والحب
التى لا تستطيع اليوم أن تأخذها
إنما أرفعها اليوم إليك
يا إلهى

وهى من أعنى بها . »

كانت هذه هى نغمة قصائده الأولى بعد وفاة زوجته ، وهى التى ضمها ديوانه « ذكرى » ولم يفارقه حزنه الكبير قط ، ولكنه ذاب مع الزمن فى عاطفته الدينية العميقة ، كما تشهد المقطوعتان اللتان صدرنا بهما هذا الفصل ، وهما من مقطوعات ديوانه « الهارب » الذى صدر سنة ١٩١٨ أى بعد وفاة زوجته بأكثر من خمسة عشر عاما . وقد ماتت زوجته وأطفاله — بعد — صغار ، فأراد أن يكون لهم أماً وأبا ، وازدادت عاطفته نحوهم — وهو الأب الرحيم — عمقاً وحنواً ، وقد كان فى طبعه حب للطفولة — وما أقرب الطفولة من الشعر — فنظم ديواناً كاملا عن الأطفال : « الهلال » . وفى هذا الديوان الفريد فى آداب العالم ينخلع الشاعر من دنيا الكبار ليعيش مع الأطفال فى حبهم وخيالهم ولعبهم . والطفل عنده يوشك أن يكون رمزاً للحياة الخالدة ، فهو يحب الأطفال بما يشبه التقديس ، يقول فى قصيدته « البداية » على لسان أم تخاطب ابنها حين سألها : « من أين أتيت ؟ » :

« أنت محبوب السماء ، توأم نور الصباح ، طفوت على تيار حياة هذا العالم ثم رسوت على قلبى .

« حين أنظر إلى وجهك يغمرنى سر : أنت يا من تنتمى
للكل أصبحت لى .
« مخافة أن أفقدك أضمك إلى قلبى . أى سحر صاد كنز
العالم فى ذراعى النحيلتين ؟ » .
وكل حكمة الكبار أمام جمال الطفولة بلاهة وعى ، وكل
كدهم أمام لعب الأطفال بهرج زائف :
« أيها الطفل ، ما أسعدك وأنت جالس فى التراب ، تلعب
بغصن مكسور طول الصباح !
أنا أبتسم للعبك بتلك القطعة الصغيرة من غصن مكسور .
أنا عاكف على حساباتى ، أمضى الساعات أجمع أرقاما .
« لعلك تلمحنى وتفكر : ما أسخفها لعبة تضيع
فيها الصباح !
أيها الطفل ، لقد نسيت فن الاستغراق فى العصى وفطائر
الطين .
أنا أبحث عن لعب غالية ، وأجمع قطع الذهب والفضة .
أنت تخلق ألعابا سارة بأى شئ تجده ، وأنا أضيع
وقتى وجهدى فى أشياء لن أنالها أبداً .
فى زورقى المزيل أصارع لأعبر بحر الرغبة ، وأنسى
أننى أنا أيضا ألعب لعبة . »

ومع وحدة موضوع الديوان فإن فيه من التنوع ما يحمل القارئ بين قصائده دون أن يفتر اهتمامه . فمرة يصور الشاعر نظرة الرجل للطفل ، ومرة نظرة الأم للطفل ، ومرة نظرة الطفل للأم ، ومرة نظرة الطفل للأشياء . والقصيدة الأخيرة فى الديوان « الصفقة الأخيرة » أشبه ببلورة صافية تجمع فيها إحساس الشاعر نحو الطفولة :

« صحت وأنا أسير فى الصباح على الطريق المرصوف
بالحجارة : تعال استأجرنى !

فجاء الملك فى عربته وسيفه بيده .
وأمسك بيدى وقال : سأستأجرك بسلطانى .
ولكن سلطانه كان صفراً فى الحساب ، وانطلق فى عربته
« فى حرارة الظهيرة وقفت المنازل مغلقة الأبواب .
وسرت فى الحارة المعوجة على غير هدى .
وجاء شيخ بحقيبة ذهب .
وفكر ثم قال : سأستأجرك بمالى .
ووزن نقوده واحداً واحداً ، ولكنى انصرفت عنه .
« كان المساء وسياج الحديقة قد تفتحت أزهاره .
وبرزت الغادة الحسناء وقالت : سأستأجرك بابتسامة .

وشحبت ابتسامتها وذابت فى دموع ، ورجعت هى وحدها
إلى الظلام .

« كانت الشمس تطلع على الرمل ، وأمواج البحر
تتكسر بدداً .
وجلس طفل يلعب بمحارته :
رفع رأسه وبدا كأنه عرفنى . وقال : أنا أستأجرك
بلا شىء .
ومنذ ذلك الحين جعلتنى تلك الصفقة التى عقدت فى لعب
أطفال رجلا حرا . »

لم يقدم طاغور الأب هديته إلى اطفال العالم بهذا الديوان فحسب ، فقبيل وفاة زوجته كان قد غادر « شيلايدا » وأقام بموافقة أبيه فى « شانتينيكيتان » (مرفأ السلام) : ذلك المكان العامر بالذكريات ، وهناك بدأ ينفذ فكرة جديدة فى التربية ، وحين يتحدث طاغور عن هذه الفكرة يقول فى بساطة إنها كانت أشبه ببذرة ، والمرء لا يحدد البذرة التى تبدأ فى الإنبات ، ولكنه يرد منشأ الفكرة إلى أيام طفولته التى قضاها فى المدرسة .

لقد رأينا أن طفولة طاغور فى المدرسة كانت وديعة فى أيدى معلمين قساة ، وأنه تلقى أفضل تعليمه على يدى أبيه ، بين أحضان

الطبيعة فى « شانتينيكيتان » وعلى سفوح الهملايا . وقد جعله ذلك يفكر فى نظام التعليم الذى اقتبسته الهند من الغرب ، ومع أنه فى ثورته على هذا النظام التقليدى الصارم كان متفقاً مع كثير من المربين الغربيين ، فقد انفرد عنهم باتجاه خاص يتجلى فيه أثر النظرة الشرقية إلى الحياة .

لقد رأينا طاغور فى إحدى قصصه القصيرة ، يفرق بين « الحقائق » و « الوقائع » . وهذه التفرقة نفسها هى أساس نظرته إلى التربية . فالغرض من التربية فى نظره ، هو « أن نقدم للإنسان الحقيقة فى وحدتها الكلية » . والنظام التقليدى للمدرسة يفصل الطفل عن هذه الحقيقة الكلية ويقدم إليه ، عوضاً عنها ، حزمة من « المعلومات » . فهو يحرمه من الأرض ليعلمه الجغرافيا ، وينزع منه اللغة ليعلمه النحو ، وبدلا من أن يروى ظمأه إلى الملاحم يقدم قوائم من الوقائع والتواريخ . إن الحقيقة الكلية وحدة تلتقى فيها كل العناصر التى يتألف منها الكائن البشرى : عناصر العقل والمادة والروح ، ولكن المدرسة تفصل هذه العناصر عن بعضها البعض، ولا تعنى إلا بالعقل والمادة ، أما الروح فليس لها من هذه التربية المدرسية نصيب .

وفى هذه النقطة الأخيرة يظهر الفرق واضحاً بين طاغور وبين مربى الغرب . ففرويبل وبستالوتسى وغيرهما من مربى

الغرب قد قرروا مبدأ الحرية فى التربية الحديثة ، وأصبحت القاعدة المقررة عند المربين الغربيين اليوم هى مسايرة ميول الطفل واستعداداته ، والاعتراف بالفروق الفردية بين الأطفال ، وإدخال نوع من الوحدة بين مناهج المواد الدراسية المختلفة . ولكن هذه الوحدة لم تتجاوز مواد الدراسة إلى المتعلم نفسه ، فالتربية عندهم لا تكاد تعترف بوجود عالم روحى له صلة بالعالم المادى . إن التربية الحديثة ليست إلا مظهراً من مظاهر «مذهب الحرية» الذى كان أساس الحضارة الأوربية فى القرن التاسع عشر ، وقد قام مذهب الحرية على إعطاء أكبر قيمة للإنسان الفرد ولكنه رفعه فوق مجتمعه وفصله عن الكون الذى هو جزء منه .

إن التعليم عن طريق الخبرة هدف فى حد ذاته عند التربية الغربية الحديثة . ولكنه عند طاغور وسيلة إلى هدف أكبر وهو ارتباط الإنسان بعالمه برباط الحب . وهذا الارتباط معناه أن تكون المدرسة فى الوقت نفسه مؤسسة دينية . ولكن أى نوع من المؤسسة الدينية ؟ إنها لا تتدخل بحال فى عقائد الدين ، بل تعتمد على ربط الناشىء بالطبيعة حيث يشعر دائما بوجود الله . ولهذا اتخذ طاغور نموذج مدرسته من « الأشرم » الهندى القديم . وبعض الكتاب الغربيين يسمون « الأشرم » « مدرسة الغابة » ، ولكن طاغور يصفه بأنه محلة فى الغابة ، ليست بمدرسة

ولا دير ، يقيم فيها الرجل الحكيم مع أسرته ، ومع أن ساكن « الأشرم » ينقطع لله ، ويبتعد عن المجتمع ، فإن « الأشرم » يظل بالنسبة للمجتمع كالشمس بالنسبة للكواكب السيارة ، فهو مصدر للحياة والنور ، وهناك ينشأ الفتيان فى جو حى ، طامح إلى الحياة الأبدية ، يرعون قطعان الماشية ، ويحتطبون ، ويقطفون الثمار ، ويتعودون الرحمة بكل مخلوقات الله ، وتزكو أرواحهم فى ظل أرواح أساتذتهم .

هكذا بدأ طاغور مدرسته الصغيرة فى « شانتينيكيتان » سنة ١٩٠١ باثنين او ثلاثة من الصبية ويحدثنا عن هذه البداية فيقول : « لم يكن أحد يتوقع منى مثل هذا العمل ، فقد أمضيت معظم حياتى ، حتى ذلك الحين ، فى الكتابة ، وخصوصاً كتابة الأشعار .. فكان المظنون أن الأمر لا يعدو أن يكون بدعة من بدع الغرور ، وآية من آيات عدم الخبرة . » ولكن مدرسة طاغور أصبحت تضم ثمانية عشر طالباً بعد سنتين ، ثم ستين بعد أربع سنوات ، وفى سنة ١٩١٥ كان فيها مائتان من الطلاب .

ولكن هل نقيس نجاح طاغور بعدد الطلاب ! ما أبعد هذا المقياس عن طبيعة تجربته ! الأولى أن تنظر كيف استطاع تطبيق فكرته على نظام العمل فى المدرسة وعلاقة الأساتذة بالطلاب . ولنسمع وصف ابتداء اليوم المدرسى من أحد تلاميذ رابندرانات:

« فى البكور ، حوالى الساعة الرابعة والنصف ، تطوف جوقة من التلاميذ فى أرجاء المدرسة ، يغنون الأغانى ، وينبهون النائمين لجمال الفجر الطالع وهدوئه . ولا يكاد الأولاد يستيقظون حتى يأخذوا فى تنظيف حجراتهم بأنفسهم ، فقد عُلموا منذ البدء ألا يحتقروا عملا يدوياً مهما يكن ، بل أن يستقلوا بأمورهم دون مساعدة من الخدم بقدر ما يستطيعون . وعليهم جميعاً بعد ذلك أن يمارسوا بعض التمرينات الرياضية فى الهواء الطلق ، يعقبها حمام الصباح ، ثم ينفرد كل منهم بنفسه فى تأمل هادئ مدة ربع ساعة . »

ولنسمع بقية الوصف من أحد زائرى المدرسة :

« فى الساعة السادسة صباحاً سمعنا صوت ناقوس شجى النغمات أغرانا بالتطلع ، وكان بيت الضيوف الذى نزلنا به يتوسط حديقة ريفية ، انتثرت بين أشجارها بضعة منازل مستقلة من أبسط طراز . وكان الأطفال يخرجون منها ، كل بحصيرته ، ليتخذ مجلساً تحت شجرة منعزلة حيث يقضى الخمس عشرة دقيقة من التأمل التى تلى ذلك . كان ثمة ما يمس النفس مساً عجيباً فى منظر هذه الشخوص الصغيرة بلباسهم الأبيض ، يرصعون المنظر كله ، وكل منهم تحت شجرته المستقلة . ثم يدق الناقوس ثانية ، فيتحركون بخشوع صفوفاً إلى معبد المدرسة . »

وبعد الفطور تقام صلاة قصيرة ، فيجتمع الأولاد وينشدون هذا الدعاء من « الأوپانيشاد » :

« أنت أبونا . أرشدنا لنعرف أبوتك . لا تعاقبنا . أرشدنا لنسجد مخلصين .

« يارب ! يا أبانا ! كفر عنا كل خطايانا ، وامنحنا ما هو خير .

« نسجد لمن فيه السعادة .

« نسجد لمن فيه الخير .

« نسجد لمن يؤتى السعادة .

« نسجد لمن يؤتى الخير .

« نسجد لمن هو الخير .

« نسجد لمن هو الخير الأسمى .

« شانتى شانتى شانتى هارى أم . »

وتستمر دروس الصباح من الساعة الثامنة حتى الحادية عشرة والنصف ، وعند اعتدال الطقس تقام الدروس كلها فى الهواء الطلق ، فتجتمع الصفوف المختلفة تحت أشجار متعددة فى الحديقة ، وإذا كانت ثمة كتابة فإن كل صبي يأخذ معه حصيرته ومحبرته وورقاً وقلما .

ويتناولون غداءهم فى الساعة الثانية عشرة ، وينتهى الشطر

الأكبر من عمل المدرسة فى الصباح لأن جو الهند شديد الحرارة بعد الظهر فلا يبقى عليهم إلا أن يستذكروا دروسهم ، وبعد تناول العشاء يشتركون فى الألعاب ويمارسون أعمال الفلاحة .
وبدلاً من الاشتراك فى الألعاب يذهب بعض كبار الأولاد إلى القرى المجاورة ليقوموا بتعليم أبناء الفلاحين . وبعد الألعاب يأتى حمام المساء ، ثم التأمل ، وإنشاد دعاء سنسكريتى قبل وجبة الطعام الأخيرة ، وتعقب تناول الطعام ساعة من القصص والتمثيل والغناء ونحوها . ولا يشترك التلاميذ الكبار الذين يستعدون للشهادة الثانوية فى هذا الوقت الممتع ، فهم محتاجون إلى مزيد من العمل ، ولكن السهر غير مسموح به .

« وبعد انتهاء عمل اليوم يأوون إلى الفراش فى الساعة التاسعة والنصف ، وتطوف جوقة من الأولاد بالمدرسة مرة ثانية ، يغنون أغانى المساء . إنهم يبدءون أيامهم بالأغانى ويختمونها بالأغانى . »

وفى إدارة المدرسة اقتبس طاغور نظام « القادة » الذى رآه مطبقاً فى بعض المدارس الأمريكية . فالتلاميذ ينتخبون قائداً للمدرسة كل أسبوع يتولى الإشراف على النظام ، ويليه مساعدون منتخبون أيضا ، يشرف كل منهم على مجموعة من ستة

أولاد أو سبعة . وفى كل ليلة تعقد شبه محكمة تنظر فى المخالفات التى تقع من أى عضو من أعضاء المدرسة ، ولا ينظر المدرسون إلا فى القضايا الخطيرة وهى نادرة الحدوث .

على أن هذا كله لا يكشف عن روح المدرسة قدر ما تكشف عنها تلك العلاقة الحميمة بين التلاميذ والأساتذة ، التى كان رابندرانات نفسه أنموذجاً لها . فمع أنه لم يكن يشارك مشاركة منتظمة فى العمل اليومى للمدرسة ، فقد كان يلقى أحياناً بعض الدروس فى الأدب والموسيقى ، كما كان يشجع التلاميذ على أن يعرضوا عليه أعمالهم الفنية فى الرسم والشعر (وكان رساماً كما كان شاعراً وموسيقيا) ويشترك معهم فى تمثيل مسرحياته .

فالشيء العجيب الذى نلاحظه فى هذه المدرسة — وهو شيء ما كان ليخطر ببال مرب غير فنان — هو أن الطلاقة لم تكن تميز نشاط التلاميذ فحسب بل نشاط الأساتذة أيضا . ذلك أن الفكرة المستقرة فى أعماق التربية الطاغورية هى أن الطفولة شيء رائع ، وأن فى نفس الطفل من الغنى ما يجعله مستعداً لتقبل « الحقائق » من الكبار ، إذا كان الكبار أنفسهم قد استبقوا من ثراء الطفولة هذا الحب للحقائق ولم يتركوا نفوسهم تضمر ضموراً تاما فى قوالب العادات . إن طاغور المربى هو هو طاغور قصاص الطفولة وشاعرها «الهلال»

ها هو ذا يتحدث عن أحد أساتذة مدرسته فيقول :

« من حسن حظى أن طالباً لامعاً كان يستعد لامتحان البكالوريوس ، واسمه ساتيش تشاندرا روى ، اهتم اهتماما شديدا بمدرستى ، ووهب حياته لتحقيق فكرتها . ولم يكن يتجاوز التاسعة عشرة من عمره . ولكن روحه بمواهبها السخية كانت تعيش فى عالم من الأفكار . وكان كل جميل وعظيم فى الطبيعة وفى الروح الإنسانية يجد فيها صدى قويا . ولا شك أنه لو عاش لاحتل مكانه بين الشعراء الخالدين فى الأدب العالمى ، ولكنه مات وهو فى سن العشرين ، ولم تستمر الخدمات التى قدمها إلى مدرستنا إلا عاماً قصيراً . لم يكن التلاميذ يشعرون معه قط بأنهم محبوسون بين جدران صف ، فقد كان يبدو لهم أنه واصلهم إلى كل شىء . كانوا يتبعونه إلى الغابة فى الربيع حين تزهر أشجار « السال » ، ويسمعونه ينشد بانفعال عميق قصائده المحببة . وكان روى يقرأ لهم من شكسبير بل من براوننج أيضا ـ فقد كان شديد الإعجاب ببروننج ـ ويفسر لهم الشعر بالبنغالية فى بيان رائع . ولم يكن يشك قط فى قدرة الصبية على الفهم . كان يروى لهم ويقرأ عليهم الأشياء التى تعجبه هو نفسه ، عالماً حق العلم أنه ليس من الضرورى أن يفهم الأطفال كل شىء حرفياً وبالتفصيل

ولكن يجب أن تستيقظ أرواحهم . وكان ينجح دائما في إيقاظها . »

وفي شانتينيكيتان كتب طاغور مسرحياته « شرادوستاب » (عيد الخريف — ١٩٠٨و١٩٢٢) ، و « الراجا » (١٩١٠) و « أشالاياتان » (الحصن الحصين) و « مكتب البريد » (١٩١٢) و « فالجونى » (عيد الربيع — ١٩١٥ و ١٩٢٢) و « بارشامنجال » (عيد الأمطار ١٩٢٢) و « شيشارشان » (الأمطار الأخيرة ١٩٢٥) واشترك في تمثيل بعضها مع طلاب المدرسة .

وفي شانتينيكيتان كتب طاغور معظم الأغاني التي ضمها أشهر دواوينه « جيتنجالى » (باقة الأغاني) بين سنتي ١٩٠٩ و ١٩١٠ ، وكان الأطفال يتغنون بها في أوقات فراغهم « .وهم يجلسون جماعات في الليالي المقمرة ، أو في أيام يولية تحت السحب الداكنة الواعدة بالمطر » .

في « باقة الأغاني » تصل عاطفة طاغور الدينية إلى ذروتها ، كما يصل فنه الشعري إلى غاية اكتماله . وبهذا الديوان عرف العالم الغربي طاغور لأول مرة ، فلم تكن قد ظهرت له قبل ذلك باللغة الإنجليزية إلا قصائد قليلة نشرت في مجلة « مودرن

ريفيو » التى كانت تصدر بالإنجليزية فى كلكتا . وفى سنة ١٩١٢ عزم طاغور على أن يقوم برحلة طويلة إلى أوربا وأمريكا ، وكانت معه المخطوطة الإنجليزية من « باقة الأغانى » وقد ترجمها فى فترة من فترات المرض ، حين منعه الطبيب من القيام بأى عمل مرهق . وفى لندن نزل الشاعر ضيفاً على صديق إنجليزى (السيروليم روتنشتين) كان قد قابله فى الهند ، وقرأ ماترجم هناك من أشعاره . وقدم روتنشتين مخطوطة « باقة الأغانى » إلى الشاعر الأيرلندى و. ب. ييتس أكبر شعراء زمانه فى اللغة الإنجليزية ، فاقترح إصلاحات طفيفة فى بعض مواضع منها ، وكتب مقدمة للديوان ، وقامت « جمعية الهند » فى لندن بطبع عدد محدود من النسخ وزعت على أعضائها فى سنة ١٩١٢ . وفى السنة نفسها زار طاغور الولايات المتحدة الأمريكية واستأذنته محررة مجلة « الشعر » التى تصدر فى شيكاغو فى نشر ست من قصائد « باقة الأغانى » .

والواقع أن « باقة الأغانى » الإنجليزية تضم منتخبات من ثلاثة من دواوين طاغور البنغالية : « نايبديا » (قرابين ، ١٩٠٢) ، و «خيا» (العبور ، ١٩٠٥) و « باقة الأغانى » . وقد عرف الديوان بعنوانه البنغالى « جيتنجالى » ،

وذاعت شهرته فى جميع أرجاء العالم ، ومنح الشاعر جائزة نوبل سنة ١٩١٣ ، ولقب « سير » سنة ١٩١٤ .

لقد كان تأثير « جيتنچالى » عجيباً فى قرائه الأوربيين . فهذا الديوان لايشبه شيئاً مما عرفوه من الشعر الأوربى ، ومع ذلك فهو لايتسم بغرابة ما . لقد عزف طاغور على قيثارة الشعر الڤياشناڤى الصوفى ، ولكنه تخلص من الموضوع الأسطورى الذى استبقاه هذا الشعر حين جعل محوره غرام رادا وكريشنا ، فجعل طاغور شعره غنائياً خالصا ، يعبر عن أشواق النفس إلى الاتحاد بالله — أشواق ملؤها الرقة والخضوع ، حتى ليجد طاغور فى التعبير بلسان المرأة وعواطفها أنسب قالب للتعبير عن هذه الأشواق فى معظم الأحيان ، ويعينه على ذلك فهمه الغريزى للمرأة ، وذكريات طفولته إذ كان يجد عالم المرأة مشبعاً بالسحر ، وأغانى الشعراء الڤياشناڤيين التى كانت تفتن فى وصف مشاعر « رادا » نحو حبيبها « كريشنا » .

ولعل أشهر ترجمة أوربية لجيتنجالى الإنجليزية هى تلك الترجمة التى قام بها الكاتب الفرنسى الكبير اندريه جيد . ويلاحظ جيد فى مقدمة هذه الترجمة أن من الأفكار التى تتردد كثيراً فى الديوان فكرة الانتظار ، كما فى القصيدة الحادية والأربعين :

« اين تقف خلفهم جميعاً ياحبيبي مختبئاً بين الظلال ؟ هم يدفعونك ويخلفونك على الطريق المترب ولا يحسبونك شيئا وأنا أنتظر هنا الساعات الطوال وقد وضعت قرابيني لك ، بينما يأتي العابرون ويأخذون زهوري واحدة بعد واحدة ، حتى أوشكت سلتي أن تخلو .

« مر الصباح ، ومر الظهر ، وفى عتمة المساء يثقل النعاس عيني . والرجال العائدون إلى بيوتهم يلمحونني ويبتسمون ويملئونني خجلا . وأنا أجلس كبنت شحاذة، أستر وجهي بطرف ثوبي ، وعندما يسألونني ماذا أريد أغض طرفي ولا أجيب .

« أوه ، كيف أقول لهم إنى إياك أنتظر ، وإنك وعدتني أن تجيء ؛ كيف يطاوعني خجلي حتى أقول لهم إنى أعددت لبائنتي هذا الفقر ؟ آه ، إنني أهدهد هذه الكبرياء في دخيلة قلبي .

« أنا أجلس على العشب وأتأمل السماء وأحلم ببهاء قدومك فجأة — كل الأنوار تتوهج ، والأعلام الذهبية ترفرف على عربتك ، والواقفون على جانب الطريق يفغرون أفواههم حين يرونك تنزل عن كرسيك لترفعني من التراب وتجلس بجانبك هذه البنت الشحاذة ، وهي ترتعد من الخجل والزهو ، كالبلابة في نسيم الصيف .

« ولكن الوقت يمضى ولا صوت لعجلات عربتك ، وتمر مواكب كثيرة بضجيج وصياح وأبهة . أأنت وحدك الذى تريد أن تقف فى الظلال صامتاً متوارياً خلفهم جميعاً ، وأنا التى يجب أن تنتظر وتبكى وتذيب قلبها فى شوق ضائع ؟ »

كثيراً ما قارن دارسو طاغور بين نغمات الحب الإلهى فى « جيتنچالى » ونغمات الحب البشرى فى « البستانى » . إن البستانى عامر ببهجة الحواس ، ومع ذلك فهناك نغمة أساسية من الشوق والانتظار تنتظم الديوانين معا،وليس هذا بمستغرب من تلميذ الشعراء الڤياشناڤيين الذين رأوا الحب البشرى معبراً إلى الحب الإلهى ، وقد كانت فلسفة طاغور كلها قائمة على الحب ، فبينما تسيطر «الضرورة» على المناطق الدنيا من الحياة والنفس، يكون الحب هو قانون النفس العليا التى تعانق الوجود كله . وفى الحب تلتقى الحرية والعبودية أو على الأصح لا يكون لإحدى هاتين الكلمتين معنى ، لأن الحب معناه أن نختار الارتباط بالمحبوب . ومعرفة الله إنما تكون عن طريق الحب، لأن المعرفة الحقيقية لا ضرورة فيها ولا إلزام ، وإنما تكون بأن يدرك الإنسان وجوده فى العالم ، ووجود العالم فيه . ولهذا نجد فى أشعار طاغور كثيراً صورة الضيف المنتظر ، رمزاً لفكرة

الله ، فهذه الفكرة لا تفرض نفسها علينا فرضاً بل تدخل إلى قلوبنا حين نكون مستعدين لا ستقبالها . وشوقنا إليها قبل أن نلقاها واحتفاؤنا بلقياها حين تتجلى لنا شبيهان بشوق المحب إلى لقاء حبيبه واحتفائه به .

وفكرة « الانتظار » هى الفكرة التى تعبر عنها مسرحية من أشهر مسرحيات طاغور فى العالم الغربى : « مكتب البريد » (١٩١٢) . فبطل هذه المسرحية طفل مريض ، « أمل » ، يجبره الطبيب وعمه الذى يكفله على أن يلزم حجرته ، ولكن خياله يذهب بعيداً ، وراء الهضبة ، ووراء النهر ، وهو من نافذة حجرته يستوقف العابرين ، ويكسب قلوبهم بأسئلته التى تنبع من نقاء روحه . ويعرف من الحارس أن البناء المواجه الذى ترفرف عليه الأعلام هو مكتب البريد الجديد ، وأن هذا المكتب هو مكتب الملك ، فيسأل : « هل تأتى الرسائل من الملك إلى مكتبه هنا ؟ » فيجيبه الحارس : « طبعاً . قد تأتى رسالة لك فى يوم من الأيام » . ويتعلق الطفل بهذا الأمل ، ومع أن شيخ البلد يسخر من زعمه هذا ، فإن رسول الملك يأتى والطفل على فراش المرض ، ليعلن أن الملك قادم بنفسه .

* * *

عندما كان طاغور فى الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا فى عامى ١٩١٢ و ١٩١٣ ألقى عددا من المحاضرات أوضح فيها لمستمعيه الغربيين جوهر النظرة الهندية إلى الحياة كما يراه . إن هذه النظرة تقوم على الوفاق والتناغم بين الإنسان وعالمه ، لا على الحرب بينه وبين هذا العالم . والمثل الأعلى للإنسان الهندى هو إدراك الكون أو تحقيق نفسه فى الكون وتحقيق الكون فيه ، لا « الاستحواذ » والسيطرة . لقد كان طاغور يبشر بهذه الرسالة فى الوقت الذى كانت الأسلحة تكدس فيه استعدادا لحرب عالمية رهيبة . ولم يفتنه مظهر الحضارة الغربية . بل على العكس ، لقد ضاق بما فيها من صراع مستمر ، وكان - وبلاده مستعمرة لإنجلترا - يؤثر فيمن عرفوه من الإنجليز أعمق التأثير بجلال شخصيته الهندية .

وقد وقف طاغور الجانب الأكبر من نشاطه ، منذ ذلك الحين ، على مكافحة الحروب والسعى إلى التفاهم بين الشعوب . وما كان أشقها من رسالة على رجل لا تزال بلاده نفسها تجاهد جهادها العنيف المشروع للتخلص من قبضة الاستعمار !



كان طاغور دائما مثاليا فى وطنيته .

فقد رأيناه فى مقالاته السياسية الأولى يواجه مواطنيه بعيوب نظام الطوائف ، ويسعى لتوجيه الحركة الوطنية الناشئة وجهة بناءة ، بتشجيع الصناعات الوطنية ، والعناية بتعليم اللغة القومية وطوال حياته لم يفصل قط بين الحرية السياسية وبين حرية أبناء الشعب وحقهم فى الكرامة ، ولم ينظر قط إلى مستقبل الهند على أنه صورة من حاضر الدول الغربية التى أدت بها النعرة الوطنية والجشع المادى إلى اعتصار دماء الأبرياء . لقد كان يرى أن الحركة الوطنية يجب أن تقوم على « الحق » ، ولها أن تلجأ إلى القوة لتدافع عن الحق وتدعمه ، ولكن ليس لها أن تؤله القوة وحدها لتسعى إلى فرض « واقع » لا يطابق الحق . فتأليه القوة والاعتراف بالواقع ونسيان الحق هو ما جعل الحركات

الوطنية فى البلاد الغربية وبالا على العالم وعلى نفسها ، ويجب أن تتجنب الهند ذلك ، وأن تظل وفية لتراثها الروحى العريق حتى تكون وطنيتها بركة على أبناء شعبها وعلى العالم .

وبلاد مستعمرة مثل الهند حين تثور على مستعبديها فهى تثور للحق ، ولكن حين تريد طائفة أو طبقة من أهلها أن تفسر الوطنية تفسيراً يعطيها وحدها كل الحقوق ، ويرد الطوائف أو الطبقات الأخرى إلى عبودية أشد من عبودية الاستعمار ، فإن هذه الطائفة تسىء إلى الحركة الوطنية وإلى الهند ، لأنها تنحرف عن طريق الحق ، وتحول الحركة الوطنية إلى طغيان من نوع جديد .

وعند ما تقوم الحركة الوطنية على الحق فإنها ستعرف أيضا حقوق الشعوب الأخرى . ولن تتحول يوماً إلى طريق العدوان الذى سارت فيه القوميات الغربية لأنها قامت ، كغيرها من مظاهر الحضارة الغربية ، على الغلبة والقهر ، ولم تقم على التفاهم الوطيد بين الإنسان وعالمه . وقد يتساءل المرء : وما للوطنية الهندية و(للعدوان) ، ونحن نعلم أن الهند ، فى وقت طاغور على الأقل ، لم تكن بحيث يخشى أن يصدر منها عدوان ، وإنما كانت تطالب بحق مغتصب ؟ والجواب عن هذا السؤال يلفتنا إلى ملاحظتين عظيمتى الخطر حول موقف طاغور الوطنى :

الملاحظة الأولى : أن ثقته بقيمة الحضارة الهندية لم تتزعزع

قط . فلم يكن ، على الرغم من ثقافته الإنجليزية العميقة ورحلاته الكثيرة إلى الغرب ، ممن يميلون إلى تقليد الغرب فى كل شىء . ولذلك كان يرى أن موقف غلاة الوطنيين من الهنود الذين مالوا إلى تأليه القوة وتطبيق مبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » هو فى حقيقته موقف غير وطنى ، لأنه يعنى التنازل عن روح الحضارة الهندية ونحن نجد مثل هذا الموقف عند غاندى . وإن كان غاندى يغلو إلى حد رفض كل ثمرات التفكير العلمى التى جاءت من الغرب فى صورة آلات ومخترعات . أما طاغور فيمكننا أن نقول إنه نظر إلى الموقف غير المتكافىء بين الهند ومستعمريها على أنه جانب من الصورة فحسب ، يقابله جانب آخر تبدو فيه عظمة الهند كاملة ، وهو جانب الفلسفة الهندية التى تقوم على الإيمان بالوحدة بين كل الموجودات ، ورأى أن هذا الجانب يقتضى تطهير الحركة الوطنية من الحقد ، فلا تستخدم القوة إلا حين تضطر إلى ذلك للدفاع عن قضية الحق ، دون غضب ولا كره .

والملاحظة الثانية : هى أن طاغور لم يكن مقيد النظرة بالحاضر بل كان يمد بصره إلى المستقبل ، ويدرك أن هذا المستقبل ليس ملكا للدول الغربية وحدها ، بل هو ملك للهند وغير الهند من الأمم التى لم تزل مستضعفة فى زمنه . فإذا كانت الهند تسعى الآن للتخلص

من الاستعمار فعليها ألا تنسى وهى فى سعيها هذا أن عالم الغد يجب أن يقوم على مبدأ الحق لا على مبدإ القوة والأمر الواقع .

لم يكن من اليسير أن تطبق هذه المبادىء عملا . وقد اشتغل طاغور بالسياسة العملية فيما بين سنتى ١٩٠٥ و ١٩٠٨ ، على أثر مشروع اللورد كرزون لتقسيم البنغال . فقد أثار هذا المشروع عاصفة من السخط فى أرجاء البلاد ، ونقل الحركة الوطنية إلى مرحلة جديدة من النشاط الثورى . وألقى طاغور بنفسه فى أتون المعركة ، وعقد الاجتماعات ، وخطب ، ونظّم ، ونَظَم الأناشيد الوطنية التى تجاوبت بها أرجاء البنغال . وكانت خطته هى تحرير الشعب وتنظيمه ليكون قادراً على خوض المعركة . ففى إحدى خطبه يقول موجها الكلام إلى شباب الحركة الوطنية من الطلاب : « إن المهانين المحتقرين الذين تبلد إحساسهم عن أن يشعروا بالإهانة ونسوا حتى حقوق إنسانيتهم يجب أن يعرفوا معنى كلمة (أخى) . علموهم أن يكونوا أقوياء وأن يحموا أنفسهم ، فهذا هو الطريق الوحيد . ليكن كل واحد منكم مسئولا عن قرية من القرى ولينظمها . علموا القرويين وأروهم كيف يظهرون قوة اتحادهم . ولا تنتظروا حتى الشكر من

أولئك الذين تودون أن تمنحوهم حياتكم ، بل استعدوا لأنهم سيقاومونكم . »

ولكن التيار الذى أصبحت له الغلبة فى تلك المرحلة من الحركة الوطنية الهندية لم يكن تيار الوطنية التقدمية ، التى تقرن التحرر السياسى بمقاومة العصبية الطائفية وتحرير الشعب من قيود الجهل والخرافة والرجعية ، وهو التيار الذى كان يمثله طاغور ، بل تيار الوطنية المحافظة التي أرادت أن تبنى الحركة القومية الهندية — وهى أكثر الحركات تقدماً — على أشد التقاليد الاجتماعية رجعية وأوغل المعتقدات الدينية فى الخرافات واضطر طاغور أن ينسحب من ميدان النشاط السياسى فى هدوء ولكن السنوات التالية كانت من أحفل سنوات حياته بالإنتاج الأدبى .

وقداسترجع طاغور تجاربه السياسة حين كتب روايته الطويلة « البيت والعالم » (١٩١٦) ولعلها أشهر أعماله التى أرسى بها أساس الرواية الاجتماعية فى الأدب البنغالى ، وكانت أولاها « الحطام » (١٩٠٤) وأخراها « أربعة فصول » (١٩٣٦) . وهى تذكرنا بروايات تورجنيف التى يدير فيها قصة عاطفية على مسرح من الأحداث القومية ، ويقرن المواقف الشخصية

بالمواقف السياسة والمناقشات الفكرية . ففى رواية « البيت والعالم » شخصيات ثلاث : الراجا « نيكهيل » وهو راجا تقدمى شاب يبذل جهده لمساعدة أبناء إقليمه ، فينشئ المدارس التى يتعلم فيها معظم التلاميذ بالمجان ، ويقيم الأسواق لتشجيع الصناعات الوطنية ، ويغرس فى كل فرد شعور الكرامة والحرية ، وينمى بين جميع الطوائف رابطة الأخوة والتسامح . وهو ينفق جانباً كبيراً من أمواله على الحركة الوطنية ، التى يتزعمها شاب آخر كان صديقاً له فى أثناء الدراسة وهو « سنديب » وسنديب مزيج غريب من البطل والنذل ، فهو وطنى متحمس إلا أنه لا يميز بين عاطفته الوطنية ورغباته الشخصية ، فهو يعلم أتباعه أن أبهة مظهره جزء من كرامة الحركة ، ويكاد يغوى زوجة نيكهيل « بيمالا » التى يتخيل حبه لها مقترنا بمجده السياسى ، وخروجها على رابطة الزوجية مقترناً بخروج بلاده من قيود الاستعباد ... وهو كذلك مزيج من أسوأ ما فى الثقافة الهندية والثقافة الغربية . فهو يقول عن نفسه إنه من عبدة « كالى » إلهة القسوة ، وهو يتخذ الغرب قدوة فى عبادة القوة والإيمان « بالواقع » والسخرية بالحق .

فى أحد مواقف الرواية يدور حوار بين الثلاثة ، ترويه بيالا :

« وتعمد سنديب أن يبدأ مناقشة مع زوجى ... فبدأ يقول مستثيرا :

-- إذن فأنت لاتسلم بأن هناك مجالا لمخاطبة الخيال فى العمل السياسى ؟

— إن للخيال مكاناً ياسنديب ، أسلم بذلك ، ولكنى لاأومن بإعطاء المجال كله للخيال . إننى أريد أن أعرف بلادى على حقيقتها الصريحة ، ولهذا أخاف أن أستخدم العبارات الوطنية المغناطيسية ، وأخجل من ذلك .

— ماتسميه أنت العبارات المغناطيسية أسميه أنا الحقيقة . فأنا أومن حقاً بأن بلادى هى إلهى . إننى أعبد الإنسانية ، والله يتجلى فى وطن الإنسان كما يتجلى فى الإنسان .

— إن كان هذا ما تعتقده حقاً فينبغى ألا يكون عندك فرق بين إنسان وإنسان ، ولا بين وطن ووطن ...

— كلا يا نيكهيل ، إن هذا كله ليس إلا المنطق الجاف . ألا تسلم بأن هناك شيئاً اسمه الشعور ؟ .

« فأجاب زوجى : أقول لك الحق ياسنديب ، إن شعورى

هو الذى يثور كلما حاولت أن تجعل الظلم واجباً ، والشر مثالا أخلاقياً . إن عجزى عن السرقة لا يرجع إلى قدراتى المنطقية بل إلى أنى أشعر باحترام لنفسى وحب للمثل العليا .

« كان باطنى فى ثورة ، وأخيراً لم أستطع أن أبقى صامتة ، فصحت: أليس تاريخ كل بلد سواء أكان انجلترا أم فرنسا أم ألمانيا أم روسيا هو تاريخ سرقة من أجل بلادهم ؟

— هم مسئولون عن سرقاتهم ، وإنهم ليسألون عنها الآن ، فتاريخهم لم ينته بعد .

فقاطعنا سنديب بابو قائلا : لماذا لا نحذو حذوهم على كل حال ؟ فلتملأ خزائن بلادنا بالبضائع المسروقة أولا ثم لتمض القرون حتى نُسأل عنها مثل سائر البلاد إن كان لا بد من ذلك ولكنى أسألك : أين نجد هذا « السؤال » فى التاريخ ؟

— عندما كانت روما تُسأل عن إثمها لم يكن أحد يعلم أنها تسأل ، ففى ذلك الوقت لم يكن يبدو أن لرخائها حدوداً . ألا ترى أمراً واحداً : أن حقائبهم السياسية تتقطع بالأكاذيب والخيانات وتكسر ظهورهم بأوزارها ؟ »

* * *

انسحب طاغور من ميدان النشاط السياسى ، وأقام

فى « شانتينيكيتان » . . مدرسة الغابة التى أنشأها على نسق « الأشرم » القديم ، لتكون للمجتمع « كالشمس بالنسبة للكواكب السيارة مصدرا للحياة والنور » فهو لم يعتزل المجتمع حين اعتزل السياسة العملية ، بل أراد أن تكون مدرسته مثالا للعمل الاجتماعى المخلص لمساعدة شعبه . ففى سنة ١٩١٤ أنشأ معهداً زراعياً ملحقاً بشانتينيكيتان ، وسماه « شرينيكيتان » أى « مرفأ الرخاء » . وكانت فكرته من إنشاء هذا المعهد أن تكون مناهج الدراسة موافقة لحاجات الفلاحين فى القرى المجاورة ، وهدفه أن ترتبط المدرسة ارتباطاً وثيقاً بهؤلاء الفلاحين ، فتعلمهم وترشدهم إلى الطرق الاقتصادية السليمة لاستغلال الأرض .

وفى سنة ١٩١٦ سافر إلى اليابان ، وألقى هناك سلسلة من المحاضرات جمعت فى كتاب « القومية » الذى نشر بالإنجليزية فى السنة التالية . وفى هذه المحاضرات هاجم القوميات الغربية الاستعمارية التى تلغى الفردية والشخصية ، وتقوم على الأثرة والاستغلال . إن فى العالم متسعاً لجميع الأمم ، ويجب أن تحافظ الأمم على استقلالها . لقد كان طاغور يلقى هذه المحاضرات بينما كانت الدول الغربية تجنى ثمار الاستعمار المرة ، وتبيد زهرة أبنائها فى حرب طاحنة. وقد رأى أن عقلية العالم يجب أن تتغير ،

وأن القومية الأنانية لا يمكن أن تستمر ، وأن إنسان الغد يجب أن يربى على الإيمان بالأخوة الإنسانية .

ومن أجل تحقيق هذه الأغراض النبيلة أنشأ طاغور فى سنة ١٩٢١ معهداً جديداً ألحقه بشانتينيكيتان، وسماه « ڤزڤابهاراتى » أو « جامعة الأمم » . لقد كانت هذه الجامعة كما قال فى خطبة افتتاحها : « فكرة عظيمة ، وإن ظهرت بيننا فى شكل مادى صغير » . فقد كان غرضها السعى لإيجاد تفاهم عالمى وثيق ، بدراسة مختلف المدنيات فى الشرق والغرب ، ففتح طاغور أبوابها لكل من يريدون دراسة الحضارات الشرقية من الغربيين وأنشأ لها مجلة فصلية باسمها . على أن « ڤزڤابهاراتى » لم تكن مجرد جامعة أو معهد ، بل كانت كاسمها « مرفأ السلام » محلة فى حضن الطبيعة ، يكوّن حفيف الأشجار وأغانى الليالى المقمرة جانباً كبيراً من جوها الذى يجعل نفس الزائر تمتلىء شعوراً بوجود الله .

والعالم يعرف طاغور فى هذه الفترة الأخيرة من حياته مسافراً لا يسأم الرحلات ، فلا يكاد يوجد ركن من أركان الأرض لم يزره فى رحلاته الكثيرة ، كما يعرفه داعية للسلام والتفاهم بين الشعوب ، ولكن هذه الرسالة العالمية يجب ألا تنسى مواقفه

الوطنية التى رفع فيها صوته ، بثبات وجلال ، مدافعاً عن شعبه المضطهد .

ففى سنة ١٩١٩ أراد الاستعمار البريطانى فى الهند أن يحوّل التشريعات الاستثنائية التى أصدرها فى أثناء الحرب إلى قوانين دائمة ، وبدأ غاندى حركة المقاومة السلبية ، وشملت البلاد كلها موجة وطنية عارمة أفزعت قوات الاحتلال ، فأقدم الجنرال «داير» على جريمة بشعة فى مدينة «أمريتسار» إذ أمر بإطلاق النار على مظاهرة من الهنود العزل فى مكان مغلق ، فقتل — حسب التقارير الرسمية — ٣٧٩ شخصاً وجرح ١٢٠٠ تركوا فى مكان المذبحة دون عناية طبية . وكان هدف ذلك القائد كما قرر فيما بعد أن يوجد « حالة نفسية من وجهة النظر العسكرية ، لا بالنسبة إلى الحاضرين فحسب بل بالنسبة إلى البنجاب كله » . أى أن يرهب الشعب .

وقد كتب طاغور ، رداً على هذه الجريمة البشعة ، رسالة إلى الحاكم العام البريطانى تعد وثيقة من وثائق الحرية . قال فيها :

« إن فظاعة الإجراءات التى اتخذتها حكومة البنجاب لقمع بعض الاضطرابات المحلية قد صدمتنا صدمة كشفت لعقولنا

مبلغ سوء حالنا بوصفنا رعايا بريطانيين فى الهند. ونحن واثقون من أن القسوة البالغة التى أبديت فى فرض هذه العقوبة على شعب تعس وفى الوسائل التى اتخذت لتنفيذها ليس لها فى تاريخ الأمم المتمدنة قديماً وحديثا إلا نظائر قليلة معروفة ... إن أقل ما أستطيع أن أعمله لبلادى هو أن أتحمل كل النتائج التى تترتب على تعبيرى عن احتجاج الملايين من أبناء وطنى ، الذين أخرس الألم والجزع أصواتهم . لقد جاء الوقت الذى أصبحت فيه شارات الشرف أشد إهانة لنا بما يصاحبها من إذلال ، وإنى لأود أن أقف — مجردا من كل تكريم خاص — فى جانب أبناء وطنى الذين يتعرضون لما يظن من تفاهة شأنهم إلى امتهان لا يليق بالبشر . »

وقد رفض طلب طاغور إعفاءه من لقب « سير » ، ولكنه لم يستعمل هذا اللقب بعد ذلك قط ، وكان ذلك سبباً كافياً لأن يستقبل استقبالا فاتراً فى رحلاته التالية إلى انجلترا .

لقد كان طاغور كلما تقدم به العمر ازداد إيمانا بالإنسان ، وبينما نجد شعره الغنائى المتأخر فى ديوانى « الهارب » و « قطف الثمار » يسيطر عليه هدوء فلسفى عميق ، نجد فى شعره السياسى والاجتماعى عاطفة مضطرمة ، كما فى هذه القصيدة من ديوان « قطف الثمار » :

« الذين يمشون فى طريق الكبرياء ، يدوسون الحياة الواطئة تحت خطاهم ، ويغطون خضرة الأرض الرقيقة بآثار أقدامهم المخضبة بالدم .

لهم أن يفرحوا ويشكروك يا رب ، لأن اليوم يومهم .

ولكننى أشكرك لأن حظى مع المتواضعين الذين يقاسون ويتحملون عبء السلطان ، ويخفون وجوههم ويخنقون صرخاتهم فى الظلام .

لأن كل نبضة من ألمهم قد سرت فى أغوار ليلك ، وكل إهانة قد تجمعت فى سكونك العظيم .

والغد لهم . »

وفى سنة ١٩٣٠ زار طاغور روسيا . والكلمات التالية التى ألقاها عند وداع مضيفيه توضح لنا رأيه فى نظامها :

« أحب أن تعلموا مبلغ إعجابى بنشاطكم فى نشر التعليم بين جماهير الشعب ، ويزيد من إعجابى هذا أننى أنتمى إلى بلد يحرم الملايين من مواطنى فيه نور التعليم . لقد عرفتم حقيقة أن إزالة جميع الشرور الاجتماعية يجب أن تكون باقتلاعها من الجذور ، وذلك لا يمكن أن يتم إلا بالتعليم . . . يجب أن أسألكم : هل تخدمون مثلكم الأعلى حين تثيرون فى نفوس

من تعلمونهم الغضب والحقــد الطبقى وحب الانتقام ممن لا يشاطرونــكم آراءكم ؟ إنــكم تعملون لغرض عظيم . ولهذا يجب أن تــكونوا عظماء فى نفوسكم ، عظماء فى رحمتــكم وفهمكم وصبركم . »

فقد كان طاغور يرى، كما يظهر من رسائله التى كتبها فى أثناء هذه الزيارة ، أن الرأسمالية أضرت بمصالح جماهير الشعب، ولـكن إلغاء الملـكية الخاصة لن يقضى على الفقر ، والحرب الطبيقية لن تساعد على الوصول إلى الانسجام الضرورى .

وقبيل الحرب العالمية الثانية كانت الفاشية تمد سلطانها البغيض على أوربا وآسيا ، وتضع يدها المخضبة بالدم على بلدان الشرق . وقد رفع طاغور صوته ضد العدوان الفاشى على الصين والحبشة وأسپانيا وتشيكوسلوفاكيا ، ومن أجود مانظمه فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته قصيدتاه « إلى إفريقية » و « عباد بوذا » . وقصيدته « إلى إفريقية » تنتهى بهذه الأبيات :

« تسلل إليـكم هؤلاء الصيادون بفخاخ البشر .
وحشيتهم أحدّ من أنياب ذئابـكم ،
وكبرياؤهم أشد عمى من غاباتـكم المظلمة .
لقد تعرّى جشع المتمدنين الوحشى عن قسوته التى
لاتعرف الخجل .

وبكيتم وخنقت صيحتكم
ودروب غابتكم غدت موحلة بالدموع والدماء
بينما أحذية اللصوص المغطاة بالمسامير تترك آثارها التى
لاتمحى على تاريخ عاركم .
وعبر البحر لم تزل نواقيس الكنائس ترن فى مدنهم وقراهم
والأطفال يهدهدون فى أحضان الأمهات
والشعراء يتغنون بأناشيد للجمال . »

أما قصيدة « عباد بوذا » فقد كتبها الشاعر - كما يقول هو نفسه - حين قرأ أن اليابانيين كانوا يصلون فى معابد بوذا ليبارك مذبحتهم فى أهل الصين :

« طبول الحرب تدق
ورجال يلوون ملامحهم لتروع
ويصرون على الأسنان .
من قبل أن يندفعوا ليجمعوا لحماً بشرياً لمطبخ الموت ،
يمشون لمعبد بوذا الرحيم .
يسألونه البركة .
وطبول الحرب تدق عالية : طق طق
والأرض تهتز ...

* * *

فى السابع من أغسطس سنة ١٩٤١ مات طاغور بينما كان العالم يخوض حرباً طاحنة جديدة ، طالما أنذر الشاعر من خطرها ونبه إلى أسبابها . لقد خلّف شاعر السلام رسالته الخالدة ، ومضى للقاء الموت الذى أحبه من بعض حبه للحياة :

« أعلم أنه فى النهاية المحتمة ليوم ما ستودعنى الشمس وداعها الأخير .

سيعزف الرعاة فى ناياتهم تحت أشجار « البانيان » ، وسترعى الماشية على السفح قرب النهر ، بينما تعبر أيامى إلى الظلام .

هذا هو دعائى : أن أعرف قبل ذهابى لماذا نادتنى الأرض إلى أحضانها .

لماذا حدثنى سكون ليلها بحديث النجوم ، وقبل ضوء نهارها أفكارى فأزهرت .

قبل أن اذهب دعنى أردد نغمى الأخير لأتم موسيقاه ، دع المصباح يشتعل لأرى وجهك ، والزهور تنتظم لتتوج جبينك . »